The Transfiguration of the Commonplace



汉译精品

思想人文

寻常物的嬗变——一种关于艺术的哲学

【美】阿瑟·丹托 著 陈岸瑛 译

江苏人民出版社

by Arthur C. Danto



The Transfiguration of the Commonplace

Arthur C. Danto

阿瑟·丹托有关艺术哲学的著作，在20世纪后半叶产生着持续不断的影响。

——雷尔·卡罗尔，威斯康星大学麦迪逊分校

迄今为止最有意思的艺术哲学论著。通过定义“艺术作品”……丹托显示了广博的哲学与艺术史学识。其结果便是必将居于未来该领域话题中心的这部著作。

——马西娅·M.伊顿，《美学与艺术评论》

两件看似一模一样的东西，为何一件是艺术品，而另一件不是？在《寻常物的嬗变》中，一位从事艺术的愤青J. Seething先生愤然质问，凭什么杜尚拿来的小便池是艺术品，他拿来的小便池就不是？通过J先生，丹托追问的一个基本问题是，在杜尚的小便池之后，艺术与实物究竟有何区别，艺术是否仍然有其边界。

汉译精品 · 思想人文

寻常物的嬗变

—— 一种关于艺术的哲学

The Transfiguration of the Commonplace

【美】阿瑟 · 丹托 著 陈岸瑛 译

Arthur C. Danto

江苏人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

寻常物的嬗变:一种关于艺术的哲学 /(美)丹托(Danto, A. C.)著;陈岸瑛译. 一南京:江苏人民出版社,2012.1

(汉译精品. 思想人文)

ISBN 978-7-214-06162-1

Ⅰ.①寻… Ⅱ.①丹…②陈… Ⅲ.①艺术哲学-研究 Ⅳ.①J0-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010) 第 009484 号

书　　名	寻常物的嬗变——一种关于艺术的哲学
著　　者	[美] 阿瑟·丹托
译　　者	陈岸瑛
责任编辑	陈　茜　刘　焱
责任监制	王列丹
出版发行	凤凰出版传媒集团 凤凰出版传媒股份有限公司 江苏人民出版社
集团地址	南京市湖南路 1 号 A 楼,邮编:210009
集团网址	http://www.ppm.cn
出版社地址	南京市湖南路 1 号 A 楼,邮编:210009
出版社网址	http://www.book-wind.com http://jsrmcbs.tmall.com
经　　销	凤凰出版传媒股份有限公司
照　　排	南京紫藤制版印务中心
印　　刷	江苏凤凰通达印刷有限公司
开　　本	960×1 304 毫米　1/32
印　　张	9.375
字　　数	235 千字
版　　次	2012 年 1 月第 1 版　2012 年 1 月第 1 次印刷
标准书号	ISBN 978-7-214-06162-1
定　　价	24.00 元

(江苏人民出版社图书凡印装错误可向本社调换)



献给迪克和佩吉·库恩斯

哈姆雷特:你什么都没有看到吗?

皇后:什么都没有,但这就是我所看到的。

译者序

阿瑟·丹托(Arthur Coleman Danto)生于1924年,是美国乃至当今世界最为著名的美学家。上世纪90年代,美国学者雷尔·卡罗(Noël Carroll,1995)曾中肯地评价说:“阿瑟·丹托有关艺术哲学的著作,在20世纪后半叶产生着持续不断的影响。”时至今日,丹托仍然是国际艺评界和美学界最引人瞩目的人物。针对丹托的美学思想,迄今已举办过三次较大的国际学术研讨会,其中距离我们最近的一次,是2006—2007年间关于《寻常物的嬗变》一书的网络研讨。

丹托的《寻常物的嬗变》一书写于20世纪70年代中后期,发表于1981年,是对其早期论文《艺术世界》的进一步扩充和展开。1964年11月,安迪·沃霍尔在纽约举办了首次个展,受此启发,丹托在这一年岁末的哲学年会上提交了《艺术世界》一文。据其弟子大卫·卡里尔(David Carrier)回忆,沃霍尔的纽约个展对于丹托而言具有某种决定性的意义。在50年代,丹托已是一位成功的艺术家,从事表现主义木刻的创作。与此同时,他也在哥伦比亚大学教授哲学。是选择做职业艺术家还是哲学教授?看过沃霍尔的布里洛包装盒后,丹托决定放弃艺术,全身心投入哲学。

从1964年到1981年,丹托在哲学界获得了巨大成功,不过,他的《艺术世界》一文起初并不为人注意,他的工作重心也不在艺术哲学方

面。《艺术世界》在70年代引起较广泛的关注，有赖于另一位美国哲学家乔治·迪基(George Dickie)。迪基小丹托两岁，受丹托论文的启发，他就如何定义艺术提出了“艺术惯例论”(institutional theory of art)，这种理论认为，某物之所以能成为艺术品，是因为艺术界人士授予它鉴赏的资格。不幸的是，丹托认为，这一理论严重误解和歪曲了他本人的思想。与此同时，丹托对当时流行的维特根斯坦主义也感到不满，维特根斯坦主义者的论点是，我们既不能定义艺术，也不需要定义艺术，而丹托却持相反的观点。诸多原因促使他重新返回艺术哲学，对艺术的定义或者说艺术的本质进行进一步的思考。1984年，丹托应《国家》之邀，继克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)和劳伦斯·阿洛韦(Lawrence Alloway)之后，成为该刊的特约艺术评论员。丹托以批评家的身份积累起来的声名，极大地促进了其哲学思想的推广，使他成为继格林伯格和利奥·斯坦伯格(Leo Steinberg)[①]之后，在美国影响最大的艺术理论家。

沃霍尔的布里洛包装盒对于丹托所具有的理论意义，在于它提出了这样一个哲学问题：两件从外观上无法分辨的东西，为何其中一件是艺术品，而另一件不是？从这个令人困惑的问题出发，丹托展开了他别具一格的美学思考。前卫艺术家们用“现成品”来取消艺术品与寻常物品的界限，迪基的“艺术惯例论”从外部来定义艺术，维特根斯坦主义者如莫里斯·魏茨(Morris Weitz)和肯尼克(William Kennick)等人则主张艺术不可定义，但这些都不是丹托所期待的答案。

在《艺术世界》中，丹托用“风格矩阵”演绎了艺术史的演变，每增加一种新的艺术定义或者说艺术理论(例如，艺术是再现的，艺术是表现的)，就会增加($2^{n+1}-2^n$)种可能的艺术风格。什么是艺术？艺术是由艺术理论的排列组合所构成的可能世界，在由此构成的风格矩阵中，现

① 利奥·斯坦伯格，1920年生，美国艺术史家。——译者注

实的艺术风格或艺术作品不过是矩阵中的一行,是其中一种可能的组合。与一般的可能世界理论不同,丹托的可能世界是历史性的。布里洛包装盒与以往艺术品的不同,在于它否定了以往所有的艺术定义。标准的艺术定义方式是,艺术品是具有某特性的物。如,艺术品是具有{a, b,…n}特性的物。然而,布里洛包装盒就是布里洛包装盒,是负{a, b,…n},是对以往全部特性集合的否定,就此而言,即便在艺术史上出现了一个新的艺术定义,比如 n+1,布里洛包装盒也仍然会对它进行否定。在这个意义上,布里洛包装盒实际上并不是矩阵中的一个元素,而是对整个矩阵的否定,而之所以能进行这种否定,是因为艺术世界的诸种排列组合已渐次展开,艺术世界作为一种可能世界的逻辑结构,已经昭然若揭。杜尚的小便池、沃霍尔的布里洛包装盒等现成品蓄意揭示了艺术世界的整体结构,在这个意义上,艺术演进为有关艺术的自我意识,也即艺术哲学。后来,在《寻常物的嬗变》一书中,丹托将艺术演进为哲学上所说的艺术史的终结。

《寻常物的嬗变》延续了《艺术世界》中对可能世界及艺术史终结的基本思考,却没有保持《艺术世界》中相对单一的线索。《寻常物的嬗变》是一部相当晦涩的著作,与其说它进一步阐发了《艺术世界》中的结论,不如说它让原本相对清晰的结论又退回到思想的半途中,在具有多种可能性的思想岔道上逡巡徘徊。

两件看似一模一样的东西,为何一件是艺术品,而另一件则不是?在《艺术世界》中,Testadura,一个虚构出来的俗人的代表,认为布里洛包装盒就是布里洛包装盒,而不是别的什么。在《寻常物的嬗变》中,一位从事艺术的愤青,J. Seething 先生,愤然质问:凭什么杜尚拿来的小便池是艺术品,他拿来的小便池就不是?通过 T 先生,丹托想问,为什么布里洛包装盒或杜尚的小便池是艺术品,而其寻常世界的副本却不是;通过 J 先生,丹托追问的一个基本问题是,在杜尚的小便池之后,艺术与实物究竟有何区别,艺术是否仍然有其边界。

对于前一个问题,《寻常物的嬗变》提供了更为精细曲折的论证,甚至达到了不惜笔墨的程度,但最终交给读者的答案却相对来说较为简单。这个答案是:艺术品与其寻常世界中的副本的区别,并不在于物理属性,而在于它们各自所处的关系。为了澄清这一问题,丹托列举了各式各样的,其中大部分都是为了营造理想的哲学情境而虚构出来的。其中最著名的一个例子,是曾引发现实中的艺术家效仿和热议的“红方块系列”。丹托构想了这样-·个展览,有九幅尺寸质地相同的画布,涂满了相同的红颜料,第一幅是克尔凯郭尔描述过的一幅画,题目是“以色列人穿越红海”;第二幅是由一位心理洞察力极强的丹麦肖像画家创作的作品,名字叫“克尔凯郭尔的情绪”;第三幅题名为“红场”,机智地表现了莫斯科的风光;第四幅是极简主义绘画,碰巧的是,它的标题也是“红场”;第五幅是宗教绘画,题名为“涅槃”;第六幅是由马蒂斯的门徒捉笔的静物画,叫“红桌布”;第七幅是来自乔尔乔内作坊的敷了底色的画布;第八幅是用铅红上色而不是敷了底色的画布;第九幅是艺术愤青J先生拿来参加展览的题名为“无题”的作品。前六幅显然都是艺术品,而且属于不同的类别:历史画、心理肖像画、风景画、几何抽象画、宗教画和静物画。第七、八幅显然都不是艺术品,前者由于乔尔乔内亲自敷了底色,虽然不是艺术品,却具有艺术史的价值,后者却是不折不扣的“纯然之物”(mere thing),无意于步入神圣的艺术殿堂。第九幅是件有争议的作品,丹托勉强算它是艺术品,却宣称它是“空洞”的。

从上述例子可知,无论是艺术品和非艺术品的区别,还是艺术品与艺术品之间的区别,都不必然在其可感知、可分辨的物理属性方面。上述九件展品共享了相同的“物质副本”,却分属不同的类别,即是一个明证。丹托认为,维特根斯坦主义者之所以断言艺术不可定义,其中一个重要的前提,就是因为他们假设艺术品所具有的属性都是物质性的,从千差万别的物质属性中归纳出一个共同的属性,自然是不可能的事情。

然而，如丹托所说，“假如我们将范围扩展到那些不可见的属性上，就可能会在迄今为止在维特根斯坦主义者看来是异质的一类东西中发现一种令人惊讶的同质性”。丹托所说的为艺术品共享的“不可见的属性”，主要是指关系属性。艺术品之所以为艺术品，在于它和当时的艺术世界处在某种关系中，“我们可以设想，彼此毫无相似之处的东西，因为最后都满足了这一关系，便都成了艺术品”。为了说明什么是关系属性，丹托构想了这样一个例子：有一个小孩，他的叔叔全都是中年白种人，但他的祖母现在决定嫁给一个中国人，她和这个中国人生了一个孩子，现在把这个东方面孔的小婴儿送到那个小孩面前，告诉他这是他的叔叔，情况会怎么样？很显然，叔叔之为叔叔，不是由可见的属性决定的，而是由一系列家族关系决定的。在丹托看来，“艺术品”和“叔叔”都是某种关系概念。

在丹托看来，使某物成为艺术品的“关系”，多半是历史性的。同样是一条被平涂成鲜蓝色的旧领带，如果出自晚年毕加索之手，便有可能是艺术品（可以设想，他试图用平涂的手法拒绝抽象表现主义对笔触的神化），而在塞尚那里，同样一条涂了颜料的领带却不可能成为艺术品，丹托在书中说，“我们甚至不清楚，塞尚是否会产生以这种方式制造艺术品的念头，因为那时还没有这样的艺术概念”。类似的例子在书中列举了很多，有些是真实的，有些是虚构的。通过这些半真半假的例子，丹托早年的思想在本书中得到了延续和扩展。

然而，对于上述通过J先生所提出的第二个问题，回答起来就不是那么容易了。如果布里洛包装盒或杜尚的小便池是艺术品，那么，凭什么J先生的“红方块”就不是艺术品？如果一切东西都可以成为艺术品，那么艺术品和寻常之物的边界究竟在哪里？丹托的一个试探性回答是，艺术的边界在于所有的艺术都是有所关于的，艺术品的“关于结构”(aboutness)使得艺术品和它难以分辨的物质副本有了区别。显然，这种“关于结构”并不是肉眼可观察的属性，而是依赖于“艺术世界/可

能世界"的逻辑"关系"。丹托指出，杜尚或沃霍尔的作品所关于的，不是以往艺术所关系到的那些形形色色的内容，而恰好就是"关系结构"本身。艺术发展到这一步，就成为了关于艺术的哲学，在黑格尔的意义上，艺术史便走向了尽头。

在书的结尾部分，丹托如此评价布里洛包装盒进入艺术世界的意义："这一寻常事物的变容，到头来并没有改变艺术世界中的任何东西。它仅仅是让人们意识到了艺术的结构，毫无疑问，在那一隐喻成为现实的可能之前，这一艺术结构尚需一定时间的历史发展。一旦这种可能性成为现实，类似布里洛包装盒这样的东西就是不可避免的，同时也是毫无意义的。其不可避免之处在于，不管是用它还是用别的什么东西，我们都不得不摆出某个姿态。其无意义的地方在于，一旦我们能造出这样的东西，也就没有理由再去制造同样的东西"。按照我的理解，正是在这个意义上，丹托在这部书的开头部分暗示说，艺术愤青 J 先生创作的"红方块"是空洞的。

丹托的文字是才子的文字，多数问题点到即止，很少做系统的总结，读者稍不留神便有误入歧途的危险。我们需留意的是，丹托在回应第二个问题时所做的论证，与回应第一个问题时的论证是有所不同的，此外，"关于结构"也并不等于前面所提及的"关系概念"。依照我粗浅的理解，丹托的前一个论证涉及艺术品与非艺术品的界限，后一个论证涉及评判艺术品好坏（或有无意义）的标准。在回答后一个问题时，丹托依托于"关于结构"的论证，似乎是在强调和突出艺术品的内容方面。在这个意义上，丹托似乎并没有比以往的美学家走得更远。在该书的最后两章——第六章和第七章中，丹托似乎回到了传统美学对再现论和"形式/内容"关系的讨论。人们通常认为，艺术品是具有一定内容的形式，丹托的特别之处，仅仅在于他认为作品的"内容"是可以随情境而改变的。如前所述，同样一幅涂成红色的画布（丹托所说的"物质副本"，我们所说的"形式"），可以是历史画、心理肖像画、几何抽象画或者

是观念艺术作品，也可以是一张简简单单的画布，是说不上有所关于、也说不上无所关于的“纯然之物”。依此推断，丹托最终的结论似乎可以概括为：凡是艺术品，都是对“内容”有所表现的，J先生的“红方块”尽管也有内容，但这内容却是空洞无意义的。（如果这就是丹托的底牌，那么是否暗示着，尽管丹托热心参与评说当代艺术，却对以布里洛包装盒为代表的当代艺术保持着一种貌合神离的距离？）

我曾花费数年光阴仔细研读和翻译丹托这部艰深难懂的著作，如果说在翻译的过程中，我望不到终点与结局，那么当我最终完成翻译并得出结论时，又开始怀疑自己是否把丹托理解得过于简单了。关于丹托这部书的评论，犹如汗牛充栋，我的看法只会是以往诸多看法中的一种，然而我却希望通过这些不成熟但相对来说较为清晰的看法，激起更多读者阅读和思考丹托的兴趣。

陈岸瑛

2009年8月于清华园

前　言

耶稣变容会的修女海伦娜——穆里尔·丝帕克(Muriel Spark)的长篇小说《琼·布罗迪小姐的青春》中的一个人物——原名桑迪·斯简吉，格拉斯哥城的女青年、信徒和小混混，在小说中据称曾撰写过一部名为《寻常物的嬗变》的书[①]。她选择的这个标题令我艳羡不已，假如能写本合适的书，我一定会将它窃为己有。碰巧的是，促使本书进行哲学反省的艺术界里的那些事，实际上正好属于此类：寻常物的嬗变，琐屑之物成就的艺术[②]。使用这个标题的时机既已成熟，我便写信向穆里尔·丝帕克商议接管事宜。由于小说中缺乏明确的交待，所以我很

---

① Transfiguration 是本书的重要概念，指形态或外貌的显著变化，在宗教中特指耶稣由人变为神，在一瞬间通体发光(路加福音 9:29)，耶稣变容会(Transfiguration)即为纪念此事而设立。丹托在此用了一个双关语，用这个概念兼指寻常物转变为艺术品。本书的主标题原可译为"寻常物的变容"，考虑到"变容"这一用法在教会外并不普及，故在书名中权且将它译为"嬗变"，意指突然、整体的改变，在正文中则采取更灵活的译法。穆里尔·丝帕克于 1918 年生于苏格兰，为英国著名女作家。在她的小说《琼·布罗迪小姐的青春》中，琼·布罗迪是一位以自我为中心、有法西斯倾向的中学女教师，后被其学生桑迪·斯简吉举报。斯简吉(Stranger)这个名字的字面意思是"陌生人"，小说家给该角色起这个名字，可能是因为她与环境格格不入。斯简吉所撰《寻常物的嬗变》(*Transfiguration of the Commonplace: a Miss Jean Brodie in her prime*)，其大意是：曾有故人布罗迪，正是春风得意时。小说的标题"The Prime of Miss Jean Brodie"即得名于此，中译为"琼·布罗迪小姐的青春"。——译者注

② 相当于中国所说的化腐朽为神奇。——译者注

好奇，海伦娜修女的这本书究竟会写些什么。虚构的龙究竟有何生物学结构，全凭创造它的人在作品中加以抉择，因此，瓦格纳的沉默，势必使神龙法夫尼(Fafnir)[1]的代谢和生殖方式成为逻辑上不可回答的问题。与此类似，出现在虚构作品中的作品具有一种内容上的不确定性，既然通过虚构已肯定主人公写过“伟大的小说”或诸如此类的东西，作家多半会采取明智的态度，避免去创作这样的作品。不过我仍觉得，假如丝帕克写这本书是为了说出点什么，那么她对于这本书会怎么写一定有某种看法。令人高兴的是，她回信告诉我说，这本书会是关于艺术的，就像她自己实践的那种。我猜，她所实践的艺术，是将寻常的年轻女子转化为虚构的造物，在神秘中熠熠发光——也即，某种文学上的卡拉瓦乔主义[2]。以[哲学]反省为基础，我做了件不说给人深刻印象至少也令人大吃一惊的事：曾经在虚构中存在的标题如今成了真实的存在，于是乎，我将虚构转化为了现实。这一古怪的举动或许能给我们几分教益。从柏拉图时代至今的艺术家们无不热切地期望用艺术来救赎现实，然而，成功的可能性极大地受到了限制，限制他们的或许就是标题、名号这类东西。此外，考虑一下诸多世纪以来我们在实现这一梦想方面所取得的成就是如何之小，也是饶有趣味的。不管怎样，有一个能突破限制的书名总是好的，它指明了一本书的任务，免得有人认为书名仅仅是书的一个称呼而已。

关于标题就谈到这里。就倍受瞩目的艺术轶事而言，我建议大家首先关注一下杜尚[3]，因为正是他，作为艺术史上的先驱，首次将来自生活世界的寻常事物微妙地、奇迹般地转化为艺术品：一把用于梳妆的

---

① 法夫尼，守卫尼伯龙根宝藏的龙，后被齐格弗里德所杀。瓦格纳曾根据北欧和德国神话传说创作《尼伯龙根的指环》一剧。——译者注

② 卡拉瓦乔(Caravaggio，1573—1610年)，意大利画家，以自然主义画风著称于世。卡拉瓦乔主义，在此指注重表现平凡事物。——译者注

③ 杜尚(Marcel Duchamp，1887—1968年)，生于法国，当代艺术之父，1955年加入美国籍。——译者注

梳子，一个瓶架，一只自行车轮，一个小便池。人们(或许)可以如此来欣赏他的行为，他将那些毫无启迪意义的物品置于特定的审美距离上，使它们成为审美愉悦出人意料[①]的候选人——从而实践地证明了，即使最无可能的地方也可以发现平凡的美。套用一句圣路加描述耶稣变容的话，即便是最常见的陶瓷容器，也可以被感知为"洁白有光泽的"。你的确"可以"将这些话往杜尚头上套，但你的这个试探性的评论只可能是关于一个至少像圣奥古斯丁的理论那样陈旧的理论，它自身或许只是基督教某个基本教义的美学变形：我们中的极少数人——或许只有这极少数人——处在神恩的沐浴之下。但是，将杜尚的行为还原为带有说教性质的示范版基督教美学，只能遮蔽其深刻的哲学起源。本应该加以显示的，恰好是它们何以具有我们所不知的审美维度，可是，这类解释却使下述问题处于晦暗不明之中：这些东西是怎样成为艺术品的？为此，必须要有一个新的出发点。在此，发生变形的事物是如此的平凡琐屑，乃至在变形之后，其可供审美观照的可能性依然是成问题的。如此一来，即便根本无需考虑审美因素，也能提出是什么使得它们成为艺术品这个问题。我相信，这正是波普艺术家安迪·沃霍尔[②]的贡献。

记得是 1964 年，安迪·沃霍尔在[纽约曼哈顿]东大街 74 号举办了展览，当时那里是马厩画廊，布里洛包装盒的仿制品层层叠叠，整个展厅仿佛变成了堆放[布里洛]擦洗巾的大仓库。(当时还有一间房陈列着凯洛格包装盒的仿制品，但与布里洛包装盒的非凡魅力相比，它们并没有成功地激起人们的想象。)尽管有一些不相干的负面传言，但"布

① 此处原文为 improbable candidates，若直译为"不可能的候选人"，则意思有偏差且不易理解。后写信询问丹托先生本人，他回答说，"不可能的候选人"的意思是，在写作此书时，这些物品还不是明显的艺术品候选人，它们远远不是"可能"的候选人，而是"令人大吃一惊"的候选人——在当时，人们很少认为它们注定会成为艺术品。因此，他这里所谓的"不可能"，意思是出人意料的、令人始料未及的。——译者注

② 安迪·沃霍尔(Andy Warhol，1928—1987 年)，美国波普艺术家。——译者注

里洛包装盒"(Brillo Box)还是很快被接受为艺术品;不过,大可争议的问题还是存在的,那就是为什么沃霍尔的布里洛包装盒是艺术品,而那些堆放在超市库房、遍布整个基督教王国的平凡副本却不是艺术品。当然,二者之间也有一些明显的区别:沃霍尔的包装盒是用胶合板做的,后者却是用纸板做的。但是即便是将这二者颠倒过来,从哲学上来说,事情也不会发生改变,于是乎就有了这样一种可能:艺术品(artwork)与实物(real thing)的区别,绝不在于物质方面。事实上,沃霍尔用他众所周知的坎贝尔汤罐践履了这一可能,它们直接取自商场的货架,而在那些货架上,人们原本是准备去买汤罐头的。但是,即便他费了一番功夫亲手制作这些罐头,以卓越的锡匠技艺将它们制作得天衣无缝,与工厂生产出来的罐头一模一样,他也无法将它们已有的艺术性哪怕再提高一点点。彼得、约翰和詹姆士亲眼目睹了耶稣的变容,"脸面明亮如日头,衣裳洁白如光"[①]。艺术作品或许可以是发光的,但是在下定义时,除非是在隐喻的意义上,否则"发出炽烈的光"不可能成为区别艺术品与非艺术品的标志:发光甚至在马太福音里也只是个隐喻。无论[艺术品与非艺术品的]区别何在,都不可能来自艺术品和与之难以分辨的实物之间的共同点——任何物质性的、可直接观察比较的特征。既然任何一种关于艺术的定义都无法绕过布里洛包装盒,那么很显然,单纯对艺术品进行审视,是不可能提供这种定义的。本书所采用的方法恰好源于这种理解,而我在本书中的打算,是去定义那难以定义的东西。

哲学对艺术所下的定义无法适用于艺术本身,这种可笑的状况,在一些人看来是颇成问题的。我所下的定义既是如此难以捉摸,这些人便以为,对艺术的哲学定义之所以无法适用于艺术本身,其根源在于艺术的不可定义性。对于这种维特根斯坦式的消解问题的做法,在短短

---

① 马太福音,17:2。——译者注

一篇序言里加以讨论,显然是太过复杂了。然而,沃霍尔的包装盒,甚至使这种所谓的“不可定义性”也成了问题——这些包装盒和一般人眼中的非艺术品太相似了,因此颇具反讽意味的是,[为艺术]“下定义”倒越发成了一个迫在眉睫的问题。我个人的看法是,以往的艺术定义之所以具有不可避免的空泛性,在于这样一个事实:那些定义所依赖的各种属性,由于沃霍尔包装盒的出现而丧失了与原定义的关联;艺术世界发生的革命是如此翻天覆地,以至于在这些“美丽新玩艺”[①]上,过去那些好心好意给出的定义全都站不住脚了。任何一个定义想要站稳脚跟,就不得不从这场革命中挽救自己。可我倾向于相信,布里洛包装盒的出现一举终结了这些可能性,艺术史在某种意义上已走向终结。艺术史虽然没有停止,但是它却终结了。终结的意思是指,艺术史演进为对自身的意识,并在某种意义上成为关于自身的哲学:这就是黑格尔在历史哲学中预言过的那种情况。我的意思是说,在一定程度上,艺术哲学要想获得一种真实的可能性,就不得不要求艺术世界的内在发展变得足够具体。在19世纪60、70年代的前沿艺术中,艺术和哲学突然间为彼此做好了准备。一时之间,哲学与艺术简直难分彼此,乃至于需要对方告诉自己区别究竟在哪里。

本书所讨论的问题,在绘画、雕塑界表现得最为突出。因此,我所选取的例子多半来自那类艺术。不过,我们也可以把它们推广到全部的艺术类型:文学、建筑、音乐和舞蹈。因此,我也时常会从这些类型的艺术中汲取例证。尤需强调的一点是,假如我所写的文字不能适用于全部的艺术世界,我将把这视为自己的一种失败:虽说人们也可以把本书看做对当代绘画-雕塑状况的同步哲学反省,但本书的目的是成就一

① 作者在这里玩了一个双关语游戏。brave new artworks,这里译为“美丽新玩艺”,典出自奥尔德斯·赫胥黎(Aldous Huxley)的小说*Brave New World*,国内通译为《美丽新世界》。*Brave New World*是一部反乌托邦小说,其标题具有反讽意味,这一点主要体现在brave一词上。brave往好里说是勇敢、大胆,往坏里说是莽撞、胡来。——译者注

套对“艺术”的分析哲学。

我对布里洛包装盒的哲学反应，最初见之于 1965 年提交给美国哲学协会的一篇特约论文。这篇论文的标题是“艺术世界”(The Artworld)，当时，我怀着病态的心理满足于它的无人可解。要不是两位有魄力的哲学家，理查德·斯克拉法尼(Richard Sclafani)和乔治·迪基发现了它，让它有了点名气，它可能早就湮没在哲学杂志的故纸堆里了。我十分感谢他们，并尤其感谢那些从我的《艺术世界》里分析出一个所谓“艺术惯例论”的人们，虽说这个理论跟我的初衷有些南辕北辙，但谁又能想生个什么样的孩子就生出一个来呢？但是，就像在俄狄浦斯神话里的那样，我必须和我的后代做斗争，因为我不相信艺术哲学非要对那个据说是我儿子的家伙卑躬屈膝。

阿瑟·科尔曼·丹托

纽约及布鲁克海文镇

致　　谢

除《艺术世界》外，本书所使用的论证和分析也得益于我的其他一些论文。我所摘引的论文有：《艺术品和实物》，发表于《理论》1973年第29期；《寻常物的嬗变》，《对斯帕斯霍特的一点或两点回应》，发表于《美学与艺术批评》1974年和1976年；《图像再现和艺术批评》，刊载于C. F. 诺丁（C. F. Nodine）和D. F. 费雪尔（D. F. Fisher）编辑的《知觉和图像再现》，普雷格尔出版社，1979年。感谢编辑和出版商允许我从这些以前的思考成果中抽取材料、事例，甚至整篇文章。

我在这里没法逐个感谢所有启发过我的艺术家、艺术史家和哲学家，他们让我学到了单靠我自己永远无法发现的东西。在这些人里面，我想特别提一下已故的鲁道夫·维特科尔（Rudolph Wittkower），他的《人文主义时代的建筑原则》一书使我茅塞顿开，让我有可能针对艺术做点哲学工作。除此之外，他还是个伟大的人，一个罕见的没有被职业宠坏的学者，终其一生都堪称道德的楷模。从未有人像他那样让我感觉自己欠了这么多。不过在这里我还想提提那些我能想起来的、对我的思考有所帮助的人，排名不分先后：艺术史家利奥·斯坦伯格、麦耶·夏皮罗（Meyer Shapiro）、阿尔伯特·艾尔森（Albert Elsen）、已故的奥托·布伦德尔（Otto Brendel）、霍瓦德·希巴德（Howard Hibbard）、西奥多·里夫（Theodore Reff）、琳达·诺赫林（Linda Nochlin），以

及 H. W. 詹逊(H. W. Janson),艺术家阿拉卡娃(Arakawa)、马德林·金斯(Madeline Gins)、牛顿(Newton)和海伦·哈里逊(Helen Harrison)、安德烈·拉茨(André Racz)、约瑟夫·波伊斯(Joseph Beuys)、杰弗里·洛恩(Jeffrey Lohn)、帕特·亚当斯(Pat Adams)、路易斯·芬克斯坦(Louis Finkelstein)以及巴巴拉·韦斯特曼·丹托(Barbara Westman Danto),哲学家理查德·沃尔海姆(Richard Wollheim)、尼尔森·古德曼(Nelson Goodman)、斯坦莱·卡维尔(Stanley Cavell)、理查德·库恩斯(Richard Kuhns)、海德·石黑(Hide Ishiguru)、乔治·迪基、约瑟夫·斯特恩(Joseph Stern)、特德·科恩(Ted Cohen)、大卫·卡里尔以及泰-格雷斯·阿特金森(Ti-Grace Atkinson)。

还要感谢国家人文科学捐赠基金会给了我一个机会。1976 年,当时这本书还在写作之中,该基金会在哥伦比亚大学赞助举办了一个暑期班,在那里我向一群有天赋的哲学家报告了本书的大部分内容。其他院校也提供给我一些表述自己观点的机会,如耶鲁大学;再如宾夕法尼亚大学的安能堡学院,巴巴拉·海尔斯坦恩·史密斯(Barbara Herrnstein Smith)在那里为我安排了五次讲座,他和我进行的有益的探讨和辩论,使我受益匪浅;再如爱荷华州大学,我在就任 Ida Beam 客座教授期间,曾应保罗·海纳蒂(Paul Hernadi)和比较文学系邀请,做过一周的访问。

我的责任编辑、哈佛大学出版社的乔伊斯·巴克曼(Joyce Backman)很好地把握了我写作和思考的节奏,在她的帮助下,它从骨子里变得明晰了。我敢肯定,假如我更多地听从她的忠告,这本书会变得更清晰一些。

本书的最后一部分写于 1978 年夏末,其时我的发妻雪莉·罗维奇·丹托(Shirley Rovetch Danto)刚刚去世。我在这本书中,对塞尚、莫奈和伦勃朗为其妻子所作的肖像画进行了描述,一年后,当我读到自己的这些描述文字并为之深深感动时,才恍然发觉这些例子潜藏的意义——我所写下的,其实是献给她和那段婚姻的哲学悼词。

目　　录

第一章　艺术作品与纯然之物

让我们来看看丹麦哲人索伦·克尔凯郭尔描述过的一幅画。它画的是以色列人穿越红海的故事。看看这幅画,你会看到和你的期待有所不同的东西。试想是一幅同样主题的画,作者是普桑(Nicolas Poussin)[①]或阿特多尔弗(Albrecht Altdorfer)[②],他们一定会画成这样:一大群人,面带惊惶,饱经流离颠沛之苦,远处有一支埃及军队,正策马赶来。而在这里,取而代之的却是一大方红色,对此,画家的解释是:"以色列人已渡过红海,埃及人已被埋葬。"克尔凯郭尔评说道,他一生的结局就像这幅画。所有那些精神上的骚乱,父亲在荒野中对上帝的咒骂[③],与蕾琪娜(Regina Olsen)解除婚约,对基督教意义的内在探索,困苦灵魂的无休止的争辩状态,这一切最终像马拉巴洞穴的回声那样,混合成"一种情绪,一种单一的颜色"。

假设在克尔凯郭尔所描述的画旁边,挂上了一幅看上去一模一样

---

① 普桑(1594—1665年),法国古典主义画家。——译者注

② 阿特多尔弗(约1480—1538年),德国画家,北方文艺复兴代表人物。——译者注

③ 索伦·克尔凯郭尔的父亲迈克尔儿时是羊倌,曾在荒野中咒骂上帝的不公。年长后事业有成,成为一名富有的商人,可是孩子和妻子却相继去世,他疑心这是上帝在惩罚他。迈克尔的负罪感和忧郁深深影响了索伦,他相信自己和其他六个兄妹都会在34岁以前死去,因为耶稣走上十字架的时候是34岁。——译者注

的画,一块涂满红色的画布。不妨设想这是由一位心理洞察力极强的丹麦肖像画家创作的作品,它的名字叫"克尔凯郭尔的情绪"。沿着这个思路,我们蛮可以一个接一个地想象出一整套红方块系列。在上两幅看起来(完全)相同的画旁边,还可以挂上另一幅一模一样的画,这幅题名为"红场"的画,机智地表现了莫斯科的风光。接下去的红方块是几何艺术的极简主义范本,碰巧的是,它的标题也叫"红场"。接下来一幅是《涅槃》。这是一幅形而上绘画,画家创作它,是因为那些贬低轮回界的人把轮回界叫做"红尘",而画家知道涅槃界和轮回界是无差别的。现在还需要一幅由马蒂斯痛苦的门徒捉笔的静物画,叫做"红桌布";我们可以允许这幅画的颜色涂得薄一点、平一点。接下来一幅不是真正的艺术品,而是一块用铅红打了底色的画布,如果乔尔乔内[①]活得长一点,会在上面添上他那幅未完成的杰作《神圣会谈》。尽管这块红色画布不是真正的艺术品,却自有其艺术史的价值,因为乔尔乔内亲自为它敷了底色。最后,我的展览还会包括一幅用铅红上色而不是敷了底色的画布,它只是件人工制品,其哲学价值仅仅在于它不是一件艺术品,其艺术史价值仅仅在于我们毕竟还在关注它:它就是这么一件涂了颜料的东西。

有了它,我的画展就齐全了。画展的彩印目录肯定相当的单调,因为所有的插图看起来全都一模一样,尽管它们所代表的画作属于如此不同的类别:历史画、心理肖像画、风景画、几何抽象画、宗教画、静物画。这里面还包括来自乔尔乔内作坊的敷了底色的画布,以及无意步入艺术神圣殿堂的"纯然之物"(mere thing)。

现在有位从事艺术的愤青,我想叫他 J. Seething 先生,他有着平等主义的诉求,看到画展中绝大部分作品都被冠之以高雅的艺术之名,其中有一件东西看起来和其他东西一模一样,却不能被叫做艺术品,这位

① 乔尔乔内(Giorgione,约 1477—1510 年),意大利威尼斯画派画家。——译者注

愤愤不平的青年指责这是“等级歧视”，还拿来一幅和我那些红方块看起来一模一样的画，坚持这也是艺术品，并要求我让它进入展厅。我欣然从命。这不是J的代表性作品，但我还是把它挂出来了。我对他说，和《以色列人穿越红海》在叙事上的丰富性或《涅槃》发人深省的深度相比，你的作品显得比较“空”(empty)，更不用说和皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡(Piero della Francesca)[1]的《十字架真迹的传说》或乔尔乔内的《暴风雨》相比了。“空”这个帽子也可以套用到J的另一件作品上，他说这是一件雕塑作品，据我的回忆，它只是一个普通的木制箱子，上面随意用滚筒敷了一层乳胶漆。但是，他的画作的空，殊不同于涂成红色的画布的单纯延展，甚至不同于一张空白的纸，因为它并不简单，它等待着被命名，它比我家打算涂成红色的空墙还要包含着更多的东西。同样，他的雕塑的空，也不同于一个尚未装入或已取出货物的板条箱。当我们说他的作品是“空”的时候，已经带有了特定的审美判断和评判标准，已经预先假定其为艺术品了，尽管在这里，艺术品和物之间的区别是晦暗不明的，从逻辑上来说，这类判断根本就没有为“纯然之物”留下位置。就字面意义而言，他的作品和我的画展中的其他作品一样，都可以说是空的：但字面的意义并不是我心里想的意思，我实际上想说，J的创作缺乏丰富性。

我问J打算为自己的新作取个什么标题，我估计，他准会告诉我“无题”是个屡试不爽的好标题。“无题”有时候是对事实的简单陈述，比如说，艺术家有时忘了给自己的作品命名，或者他已经取了名字或打算取名，而我们却恰好不知道，但是，J所起的标题却不是对这类事实的陈述。我注意到，J出于政治动机以纯然之物创作的作品，同样缺少标题，但是这么做的依据在于一种本体论的分类：纯然之物

[1] 皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡(约1412—1492年)，意大利文艺复兴画家。——译者注

不配享有标题。标题不同于一般的名字，它通常是对解释或阅读的一种引导，当然有时也未必，比如有人非要为画布上的苹果安上“受胎告知”[①]这样的标题。J倒也不这么天马行空，他所取的标题[“无题”]至少告诉我们，它不会对它所命名的东西有所解释。所以我估计，当我问J他的作品是关于什么的时候，他准会告诉我，它什么也不关于(it is about nothing)。我敢肯定，这里所说的[nothing，无]，不是对作品内容的一种描述(比如，《存在与虚无》第二章是关于“虚无”，关于“不在场”的)[②]。就此而论，《涅槃》倒可以说是关于虚无的，也就是说，此画的主题是“虚无”，是“空”。J指出，他的作品空无一画，与其说它是对空无的摹仿，不如说是空无摹仿：因此他再次重复说，它什么也不关于(about)。我想指出的是，那块红色同样什么都不关于，为了保护这块红色的纯粹，他“无题”地画着，但这块红色之所以无所关于，只因为它是物，而物之为物，原本无所“关于”。与此相对照，被称做“无题”的却是一件艺术品，正如我的展览所显示的那样，艺术品是典型的有所关于的那类东西。这么看来，倒不如说J所追求的是内容的缺席。

与此同时，我能观察到的情况是，尽管他制造了一件(漂亮的极少主义)艺术品——这并非单是呆看那块红色得出的结论——他还没有从单纯的红色块中创造出一件艺术品来。就像常有的故事那样，这件东西徘徊在艺术世界外，不得入其门径，尽管在圈内也有许多看起来和它难以分辨的作品。因此，在J那边，虽然摆出了一个看上去不错的姿态，但却缺乏意义：他的作品扩充了我的小型展览，却一点也没有打破

① Annunciation，通常译做天使报喜、圣母领报或受胎告知，是西方宗教绘画中的一个常见题材。——译者注

② 作者在这里玩了一个文字游戏。It is about nothing，这句话有两种含义，一个是“它什么也不关于”，一个是“它是关于‘虚无’的”。例如，萨特的哲学著作《存在与虚无》是关于“虚无”的。——译者注

这些作品与纯然之物的界限。这既让J困惑，也让我困惑。这不能用J是个艺术家来搪塞了事，因为，不是只要艺术家碰过的东西就都能变成艺术品的。乔尔乔内(假设是亲手)上了底色的画布就是一个最好的例子：J上了色的篱笆，不过是涂过颜色的篱笆而已。现在J意识到，只剩下一种选择，那就是直接"宣称"那个有争议的红方块为艺术品。为什么不呢？杜尚宣称一把雪铲是艺术品，它就是了；宣称一个瓶架是艺术品，它就是了。我允许J也有同样的权利，于是他宣称那个红方块就是艺术品，他成功地越过边界，就像捧着一件宝贝似的将它夺了回来。现在，我所展出的就全都是艺术品了，只不过在名分上，还有些不清不楚。尽管J的突袭取得了成功，但[艺术品和非艺术品的]界限是什么，却还停留在哲学的晦暗中。

刚才构想的那个例子，是由一系列外形相似的副本构成的，这些副本或许带有极强的本体论色彩。很明显，也可以在哲学的语境中(即便不是在所有的哲学语境中)来构想这样的例子。接下来，我会对这类例子由以产生的原理进行关注，但也会对实际存在的例子给以同等的关注。不过，在这里，不妨再多引证一个类似的结构，期望它能为我们解除这样的疑虑，那就是以为我们仅仅是在与特属于艺术哲学的结构打交道。我要引证的这个例子来自关于行为的哲学。我引用它，并不是想表明，关于艺术的哲学从属于关于行为的哲学，我只想说，这两者具有平行的结构，实际上，在哲学分析的各个领域，都能找到这种类似的结构。我以前曾就行为理论和知识理论之间存在的结构性平行进行过详尽说明，却也并没有因此受到诱惑，要把认知和行为等同起来。无论如何，如果允许我引用自己，那么这里倒有一个现成的例子，我的《关于行为的分析哲学》一书曾以之作为小引：

> 在帕多瓦的阿雷那礼拜堂的北墙上，在中间一排的六个

> 场景中，乔托(Giotto di Bondone)[1]分六个片段讲述了基督传道时期的故事[2]。在每幅画中，作为主角的基督都以手臂抬起的形象出场。尽管这一姿势是不变的，但在每一幕中，它们却代表了不同的行为，我们必须结合具体的语境来加以辨别。与长辈们争辩时，抬起的手臂虽说不上是命令式的，也可以说是劝诫性的；在迦拿的婚宴上，抬起的手臂属于那个将水变为酒的戏法家；在受洗时，手臂抬起，意味着接受；抬起的手臂，也曾将[死去的]拉撒路召唤回人间；在耶路撒冷城门前，手臂抬起是为了给人们赐福；在圣殿中，手臂抬起是为了驱逐商人。既然抬起的手臂无所不在，其间的差别就得根据不同的语境加以解释。事实上，有时单凭语境也难以做出区分，这时就需要去推究基督的意图和目的，不过，我们不能对由语境推导出意图抱有过高的期望。(剑桥大学出版社，1973 年，第 ix 页)

在行为理论的研究领域中，以维特根斯坦的方式提问现已证明是有益的：从抬起手臂这一事实中，减去手臂升起这一事实，还剩下什么？人们让我相信，维特根斯坦对这一准算术题的回答准会是“零”，也就是说，我抬起手臂和我的手臂正在升起是一回事。如 G. E. 安斯孔伯(G. E. M. Anscombe)[3]在《意图》一书中所说，“所**发生**的也即我所**做**的”(I *do* what *happens*)。即使不考虑其他的困难，这个极端的回答也难以应对上面那个例子，这是因为，仅凭抬起的手臂，不仅不足以说明祝福和

① 乔托(1267—1337 年)，佛罗伦萨画家与建筑师，意大利文艺复兴的先驱。——译者注

② 这六幅壁画分别是：耶稣坐在教师中间；耶稣受洗；迦拿的婚宴；拉撒路的复活；荣入耶路撒冷；清洁圣殿。——译者注

③ G. E. 安斯孔伯(1919—2001 年)，女，英国分析哲学家，维特根斯坦的学生，维特根斯坦著作的权威编译者，其代表作为发表于 1957 年的《意图》。——译者注

劝诫之间的区别，而且也无法分辨采取某种行动和单纯的痉挛之间的区别——痉挛是不由自主的，手臂抬起来，仿佛不受所有者控制，而这和行为的基本类型（如画中基督所做的动作）是完全不同的。基本行为和纯粹身体运动，这二者之间的区别，与艺术品和纯然之物之间的区别，在很多方面是平行的，至于那个减法问题，在这里可以套用到另一个问题上去：当我们把红色画布从《红场》减去后，还剩下些什么？或许，像维特根斯坦那样去回答问题是有诱惑力的——不会剩下什么，《红场》不过是块红色画布而已，或者，更自负、更简短的回答是，艺术品不过是制成它的材料而已——但是，我们却很难看出这个值得称赞的理论如何能应用于上面那个例子，在上述例子中，单凭红色的画布，既不足以将《以色列人穿越红海》和《克尔凯郭尔的情绪》区分开来，也不足以辨别这两幅画和那个不是艺术品、而仅仅是一般物品的红色方块（至少在J将它从一般物品中救赎出来以前）。

维特根斯坦的追随者们认识到，“行为”（action）毕竟多出了点什么。由此得出的公式是：一个行为，就是一个身体运动再加上一个 x。由此可推出一个结构上对应的公式：一件艺术品，就是一个物质客体再加上一个 y。在这两个领域中，需要依次以哲学的方式加以求解的是 x 和 y。一个早期的维特根斯坦式的解决方案是这样的：行为是符合规则的身体运动。但是，这一解决方案显然无法回答的是，有意和无意的身体运动之间的区别究竟何在。有意的身体运动，是经过行为主体的内化并使之遵从一套规则的身体运动——举一个方便的、有说服力的例子，如[用手势]打信号。无意的身体运动，如痉挛、抽搐。单从外表来看，这二者是难以分辨的。痉挛和抽搐不能算是“行为”，因此不遵从规则，承认这一点意味着，成为“行为”是遵从规则的前提条件——也就是说，单凭对规则的遵守，还无法解释它所预设的那种区别。我想，在艺术理论里也存在着类似的困难，在这种艺术理论看来，只要艺术体制认为某物质对象（或人工制品）是艺术品，那么它就是艺术品。这种“艺

术体制论”(Institutional Theory of Art,也译艺术惯例论)是难以成立的,即便它能解释像杜尚的《泉》这样的作品何以能从一件纯然之物擢升为艺术品,它也无法解释,为什么这一个小便池能享此殊荣,而那些看起来和它一模一样的小便池,却被归入较低的本体论级别。在这里,艺术品和非艺术品,仍然是难以分辨的。

很明显,行为哲学中的维特根斯坦式企图是大成问题的。它将行为消解为身体运动,以此来逃避传统行为哲学中的二元论。这种二元论认为,只有受内在心灵如意志或理性驱使的身体运动才是行为,否则只能算是单纯的身体运动。作为内在世界的批评者、唯灵论与二元论的持同论者,维特根斯坦主义者发现[将外在与内在]彻底等同依然是拖泥带水的,故而一举避入体制性生活(institutional life)的外在性,而不愿折中地承认心灵生活的内在性。不过,这是另一本书要讨论的话题了。在这里,我认为只需指出,将艺术品和纯然之物区分开来的那些理论,一度甚嚣尘上,对于维特根斯坦主义者来说,它们就像唯灵论那样在哲学上是不可接受的,而不管体制论多数拥护者的初衷是什么,对于上述理论来说,体制论显然是一针强劲的解毒剂。

这里有一个理论,我援引它是因为它和维特根斯坦主义者所拒斥的行为理论是如此的对称:这种理论把艺术品看做一种表现(创作者的情感或情绪导致了它的存在),以及它实际表现的东西。如此则可根据不同的心灵起因,并进一步根据遵从某个意图和表现某个情感之间的差别,对行为和艺术品进行区分。当然,这个理论也有自己的困难,它很难把艺术品和虽然表现了情感却不是艺术品的东西区分开来——一个显著的例子,如眼泪、哭泣和痛苦的表情——既然单凭内在情感无法将艺术品和哭泣区分开来,那么寻找外在的标志就很重要了。但是,正如我们的《红场》所表明的,外在的标志同样也是不存在的。鉴于区别性的特征既不是内在的,也不是外在的,我们便容易抱着同情的态度,来看待维特根斯坦式的第一反应,也即艺术是不可定义的,(之后,一个

深思熟虑的反应是)可以巧借体制性要素对艺术进行定义。但我们至少已看到,[外在]区别,无法构成好的艺术理论或任何一种好的哲学理论的基础。随着讨论的深入,这一或许不太成熟的洞见所引发的推论,将会被我们再次碰到并加以讨论。

让我们对J的作品集做一个扩展:去年,受柏拉图和莎士比亚众所周知的艺术理论的启发,J展出了一面镜子。艺术界对此早有心理准备,关于这面镜子究竟是不是艺术品的问题始终无人问津,不过,是什么使得这面镜子成为艺术品的问题却不乏哲学意趣。令人吃惊的是,尽管镜子是艺术摹仿论的最自然不过的隐喻,这面镜子却不是对任何一种东西的摹仿,因此它并不是对摹仿论的最好说明:带着一贯的粗鲁无礼,J坚持认为,这只不过是面镜子,一面寻常的镜子。假设J在美术馆的墙上挂一圈镜子,美其名曰 Galerie des Glaces(镜厅)[①],并以其拱形结构摹仿凡尔赛宫著名的镜厅。这种摹仿是碰巧用镜子摹仿镜子,以镜子为主题或为某某作品,这对于"摹仿"本身来说是一个偶然:在某种替代性的意义上,环绕屋子每隔一段距离摆上一根直立的扫帚,便足以摹仿——或"反映"(mirror)——埃及卡纳克神庙的廊柱结构,而根本就无需柱子。在此情况下,未必非要用镜子来摹仿,而这与J的那件作品的情况恰好相反,J的作品碰巧是一面不摹仿任何东西的镜子。如此看来,J为之激动的理论,与他声称去图解这一理论的作品是相悖的。

我想我是这个世界上最后一个反对将镜子美誉为艺术品的人,我只想弄清它是如何享有这一地位的。不过,有一点是明显的,那就是尽管镜子可以变成艺术品,但在眼下这个例子中,它之所以成为一件艺术

---

① 镜厅,也称路易十四厅,凡尔赛宫最著名的大厅,以大面积镜面镶嵌著称。——译者注

品，与它是一面镜子显然没有太大关系。有趣的是，类似“艺术是一面用来映照自然的镜子”这种理论，与镜子在这里所拥有的艺术品地位也没有联系，其原因在于，镜子作为镜子的存在，与它所拥有的地位看起来没什么关联。只要理论可以支持，J 也可以不展出镜子，而展出一个面包篮，由此产生的问题——为什么这个面包篮是艺术品，而放在我桌上的却不是——与选择镜子所产生的问题是完全相同的，也即，为什么他的镜子是艺术品，而费莱达·费德曼女士①（她的画廊很荣幸地成为 J 展示作品的地方）手提包里的镜子却不是。“镜子”[作为艺术品]的丰富性仅仅在于，人们相信它和一套理论相关，可实际上，它和这套理论风马牛不相及。如此看来，J 的这件作品，和他宣称为艺术品的那两块红色，差不多是一路货色。

我并不打算与 J 在口舌上争胜，我只是想弄清楚，这类举动背后的逻辑究竟在哪里。假如 J 试图让我把面包篮当做镜子来接受，这将是可笑的。可是，他为什么能轻而易举地让我把镜子当做艺术品来接受呢？“一件艺术品”究竟是什么类型的谓词？也许我们应该回到更易驾驭的那类艺术品，也就是直接支持 J 的理论的那类艺术品：某物是镜子，所以它是艺术品，而不是尽管它是镜子，但也是艺术品——J 的作品看起来倒属于这后一种。J 的理论还保留着艺术品和纯然之物之间的显著差别，这种理论或许能帮助我们去理解那一特殊的界限，这里所举的例子虽然越过了这一界限，却并没有取消它。

柏拉图和莎士比亚，不管是否对自己深思熟虑的理论有所表达，至少通过苏格拉底和哈姆雷特之口发展出了一套理论，这套理论认为，艺

① 费德曼画廊（Ronald Feldman Fine Arts Gallery），由罗纳尔德和费莱达夫妇（Ronald and Frayda Feldman）创办于 1971 年 11 月，起初位于纽约东区 74 大街 33 号，后与安迪·沃霍尔有重要合作关系。——译者注

术是现实的一面镜子。然而,从这个共同的隐喻出发,他们却对艺术的认识论地位,或按我的说法,对艺术的本体论地位做出了相互矛盾的评价。当然,苏格拉底一定和第二个发言者一样认识到真实事物的镜像与反映现实的艺术品不是一回事。我们无法轻易断言,苏格拉底是否在使用他一贯的反讽伎俩,将镜子当做一个狡猾的反例,来驳斥镜子所图解的那个理论。那个理论可能会认为,艺术是对现实的摹仿,而摹仿的特性仅仅在于它是对一个既定的现实进行复制;假如关于艺术品的问题仅仅问到这里,便无法找到一条标准,将镜像(按通常的看法,它并不总是艺术品)和更为常见的摹仿(mimesis)区分开来;为此,有必要去寻找一个新的前提。最好我们能找到艺术的一个必然前提。苏格拉底极可能得到这样的建议,那就是假如精确的摹仿是艺术家的主要目标,正如实际的趋势所表现的那样(在他看来,这是当时艺术界的一个危险趋势),如果这就是人们所想要得到的全部——一份精确的复制——那么,人们会找到比当时的艺术教育所提供的方法更简便的方法,简单地拿起一面镜子去映照世界:"你会马上在镜子中制造出太阳和天空、土地和你自己、动物、植物,以及所有我们正在谈论的东西。"[①]第欧根尼以一只拔了毛的鸡为例反对将人定义为"两足无羽毛",苏格拉底的企图与之是一致的。从艺术批评的角度来看,苏格拉底的这一企图预示了毕加索的类似举动,后者曾将苏士酒的标签撕下来粘贴到画中的酒瓶上,其言外之意是,如果我们将现实的片段整合到作品中去,举手间便能获得学院派高手梦寐以求的效果,那么学院派繁琐的写实训练也就没多大意义了。谁会需要将已经存在于眼前的现实再复制一份呢?这么做有什么意义,有什么用处呢?谁会需要将太阳、星星以及其他事物的形象分离出来,既然我们睁开眼就能看到它们,既然出现在镜子中的一切无不在有镜子之前已经存在于这个世界中了?将表象从世界中

① 见柏拉图《理想国》第十卷。——译者注

分离出来、将它们再现到一个反光面上——这已超出了苏格拉底的理解——可以达到什么目的呢？假如摹仿所需要的一切仅仅是对外表的无实质意义的复制，那么他关于艺术地位的质疑就能得到一个完美的辩护。

但是，且不论镜子和摹仿之间究竟存在着什么样的关系，镜子的确有一些可供思考的显著特性，奇怪的是，苏格拉底竟对此视若无睹，比如，有些东西是只有通过镜子才能看到的，那就是我们自己。哈姆雷特牢牢抓住了镜像的这一不对称性，赋予这一隐喻以深意：镜子，推而广之即艺术品，与其说它们把我们已经知道的东西原封不动地交还给我们，不如说它们是帮助我们进行自我认知的工具。这里隐含了一个较为复杂的知识论，值得我们略作停留。

让我们从那喀索斯开始。阿尔伯蒂(Leon Battista Alberti)[1]认为，古代人相信艺术再现的实践起源于那喀索斯，这多少是个权威性的看法。若此言确凿，则苏格拉底的观点反映了同时代人的看法。尽管那喀索斯的确是爱上了自己，但他最初并不知道让他倾心的人是他自己。他自己的影子给了他初恋，一泓清泉——一面天然的镜子——将这影子投射给他自己，刚一开始，他还以为这是一个魅力非凡的男孩从水的深处向他凝望。想想也真不可思议，他竟能推断出这是他自己的影子，而他自己即是那个令人销魂的男孩：将镜中的世界解释为另一个实在界，(就像电影那样)只可观看而不得入内，这种设想毕竟是有可能的，若果真如此，则那喀索斯至死也无法获得的完美爱情，就有可能被他解释为是与生理限制无关的另一件事情。事实上，就如提瑞西阿斯(Tiresias)[2]所预言的那样，他死于自我认知。众所周知，“认识你自己”

---

① 阿尔伯蒂(1404—1472 年)，意大利文艺复兴时期著名艺术理论家和建筑师。——译者注

② 提瑞西阿斯，古希腊忒拜城的一位盲眼先知。——译者注

是苏格拉底肩负的使命，眼下这个有关"知识论自杀"的活生生的案例，一定会被那些认定苏格拉底无罪的人严肃对待。这种想法或许会让苏格拉底颇不以为然，他会提出异议说，如果说那喀索斯的自我沉溺是一个活生生的案例，那么它只能说是这样一个案例，它所代表的，只不过是对镜像、对一般摹仿品的痴迷（不过奇怪的是，那喀索斯并没有爱上自己的声音，那个回音女神为之眷恋、为之神伤的声音）。

然而，假如我们用萨特的主体理论来分析一下，就会发现以上对自我认知结构的理解有可能是粗浅的。萨特将人对自身意识状态的当下的、直接的认识（这或许只是哲学上的一个假设），和人对于客体的认识区别开来，当人去认识客体时，或许真的不会伴随有这种自我意识状态：人将外物感知为客体，感知为他的世界中的一物，却不会把自己感知为客体，当做世界中的一物来感知。萨特把意识到自己的意识（对他来说，不存在其他类型）命名为 Pour-soi（"自为"）的意识，这是一个有着直接自我意识的实体，与此同时，它还能直接意识到，自己与那被意识到的客体是全然不同的东西。在这种"自为"结构的内部，甚至不存在一种能力可以使它将自己感知为客体对象，这是因为它隶属于一个完全不同于纯然之物的本体论序列。就此而言，"自为"相当于贝克莱主义者所谓的"精神"，客体相当于贝克莱主义者所谓的"物"。由此带来的一个出人意料的形而上学后果是，"自为"意识到自己还有另一种全然不同的存在方式，也即作为他人的客体而存在，其存在方式是 Pour-autrui（为他）的，借此，"自为"加入到它耻于为伍的低一等的存在者序列中去：它意识到自己似乎拥有外在和内在两个部分，可是，从它作为"自为"的经验中，本推不出这两个结论：它在形而上层面上原本是不分内外的。

萨特以偷窥狂为例，对此进行了生动的阐释。偷窥狂最初不过是一个凝视，透过锁孔享受着受禁止的乐趣，忽然，身后响起了脚步声，他发现自己被别人观看着，在他人的目光中，他忽然有了一种外在的身

份，也即偷窥狂的身份。且不考虑道德因素，这一发现所包含的哲学结构也是引人深思的：我认识到，在我发觉他人是主体的同时，我自己也成了一个客体；这双眼睛不仅是有着漂亮的色泽而已，它们还凝视着我；我发现我自己有着外在的一面，而从逻辑上不可分离的是，我发现他人还有着内在的一面。我认为，在那喀索斯的例子中，存在着一个更为复杂的认知过程。在特斯匹亚镜子般的溪水中，那喀索斯第一次看到了别人眼中的自己，看到了自己的脸和外观，在那一瞬间爱上了自己的倒影。使他沦为客体的注视，是他自己的注视，是经过反射面的中介返还他自己的注视，因此，他既是自己的主人，又是自己的奴隶，无疑，他死于萨特所说的"无用的激情"，这一激情注定会成为将内与外统一在一起的具有自我意识的东西。

无论如何，当哈姆雷特用《贡扎古之死》一剧来刺探克劳狄斯的良心时，他心里一定很清楚镜子所具有的自我认知功能。克劳狄斯的认知过程甚至比那喀索斯还要复杂，因为他或许是唯一一个意识到演出是一面镜子的观众，这面镜子所复现的历史往事正是他自己曾有的行径。他知道自己的行为在他人——哈姆雷特——的意识中是客体，并且在一个关键的时刻，他察觉到哈姆雷特知道克劳狄斯知道哈姆雷特知道那些罪恶的真相。对意识的这一诱捕计划精妙绝伦，但也正因为这个缘故，我们很难从它成功地概括出一种理论，哪怕是一种关于摹仿艺术的理论。哈姆雷特关于演出是一面镜子的想法在上下文中是恰当的，因为它的意图是帮助国王来反观他自己的道德状况。但是国王与这出戏的关系却和形形色色的观众十分不同，对于这些观众来说，他们会把这出戏看做对某一行动的摹仿，如果他们读过亚里士多德的话，或者他们会把它看做对女人善变的情绪及政治阴谋的一种概括，或是简单地把它看做宫闱里的消遣。当然，我们都有可能看到自己被反映到一部艺术作品里，从而发现一些关于自己的事情，但只是在某种引申的意义上，我们才可以把里尔克精彩描述过的古阿波罗躯干残雕，看做是

诗人自己的镜像，诗人曾力图用它来改变自己的生活：我猜，在这尊雕像的力量中，诗人反观到的是自己的虚弱：因为，“da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht”（这里没有一处，不在看着你）[1]。同样的，一个荡妇或许也能在圣母画像中看到自己的堕落。不过要分析这类自我意识，艺术依然不是必需的，例如，萨特在做这类分析时就没有牵涉艺术。如此看来，无论是否肤浅，我们还得回到镜子的乃至艺术品的复制功能，回到摹仿。可以肯定的是，在柏拉图那里，必须做出巨大的形而上学调整，才能将“我们看起来怎样”纳入“我们是什么”的结构；但假如柏拉图和莎士比亚（在其最后的论断中）把艺术、外观、镜像和梦放在最低的本体论位置上，这无论如何都会令人吃惊：“一场虚幻的盛典消散了”[2]。

柏拉图并没有明确提出艺术是摹仿，却说摹仿型艺术是有害的。不过，若不能领悟到作为柏拉图理论之核心的形而上学的复杂之处，便很难把握这一说法。首先，这类艺术和实在在地位上不平等，隔着一段距离。在柏拉图看来，实在[3]首先是指“相”（form）。只有相才是终极实在，因为它不受变易的影响：物随起随灭，物以之为范本的相却不生不灭——相必定也会得到和失去它的个例，但其本身却独立于这变化之外。因此，床的共相一定不同于个别的床，个别的床由木匠所造，它

---

① 里尔克的《古阿波罗躯干残雕》(*Archaïscher Torso Apollos*)一诗写于1908年的巴黎，诗中所写的阿波罗残雕藏于卢浮宫，现只剩躯干和半条腿。丹托所引的诗句在这首诗的末尾，原句是“denn da ist keine Stelle, /die dich nicht sieht. / Du mußt dein Leben ändern”，意思是“因为这里没有一处，不在看着你。你必须改变你的生活”。丹托此书将Stelle写作Steele，应为排版错误。里尔克这首十四行诗的大概意思是，这破损的雕像无处不是完美的，在它面前，人们只有自惭形秽。这和丹托在接下去的一句中所说“一个荡妇或许也能在圣母画像中看到自己的堕落”意思是类似的。——译者注

② 语出自莎士比亚戏剧《暴风雨》第四幕普洛斯彼罗之口。米兰公爵普洛斯彼罗用魔法召唤来精灵，上演了一幕假面剧，演出后他对爱慕他女儿的王子说，人间的一切，就像这虚幻的戏剧一样，将如烟云般散去。——译者注

③ reality，后文也译为现实、真实。——译者注

们分享共相:其床性据说来自于它们以之为范本的相,在真实性上也就因此差了点劲。甚至床的摹仿品也不是床性的范例:它们徒有其表,作为外观的外观,它们和实在隔着两层,因此只配排在本体论的最下端。然而,艺术家用以诱惑艺术爱好者灵魂的东西,并不比影子的影子好到哪里去,它们不仅将人的注意力从实物世界引开,而且也从更深层的相的世界引开,而相的世界,正是理解实物世界的基础。哲学的目标是将人的注意力引向更高的实在界,艺术却将它引开,于是艺术与哲学便成了死对头,假如我们认可柏拉图分派给哲学的重要性(这既是道德的也是认知的),这便构成了艺术的第二条罪状。最后,柏拉图以市侩的、临床医学家式的老成口吻,阴险地暗示摹仿型艺术是某种变态的行为——一种替代性的、不正常的、补偿性的行为,是无能之辈得偿所愿的权宜之计。柏拉图接着问道,谁会宁要事物的外观也不要事物本身?谁会宁要一幅画而放弃唾手可得的肉体?谁会喜欢假扮成什么样子胜过真的成为那个样子?有能力的人,直接去做,我们有时也把这叫做拥有;没能力的人,只好去摹仿。

我们不难把其后的全部艺术史解读为对此控告的回应,也不难想象艺术家们是如何致力于在本体论层面上做出改进——这自然是指填补艺术和实在之间的鸿沟,以求在存在的天平上增添几个砝码。美国艺术家劳勋伯格(Robert Rauschenberg)[①]曾说:"绘画一方面和艺术相连,一方面和人生相连(我试图在这二者之间的鸿沟中开展工作)。"或许并非出自偶然,劳勋伯格曾展出过一张床,就像哲学[史]曾被怀德海看做柏拉图的注脚一样,艺术在这里也不过是柏拉图的注脚:一张床,一张肯定没法睡的床,竖起来固定在一面墙上,同时刷上了油彩。差不多是在同一时期,克雷斯·奥登伯格(Claes Oldenberg)[②]的所作所为更

① 劳勋伯格,生于1925年,美国波普艺术家。——译者注
② 克雷斯·奥登伯格,生于1929年,瑞典裔美国波普艺术家。——译者注

接近于一个木匠——他所制作的塑料床，躺上去就会令人做恶梦，但对于艺术家来说却不算坏，假如艺术家和木匠的距离真的像柏拉图设想的那样遥远的话。现在假设我们的艺术家J先生也跨越了这遥远的距离，他把他自己的床当做艺术品来展览。J没有像劳勋伯格那样还保留着对绘画的迷信，没有在床上滴上油彩以表明这依然是件艺术品。J宣称他的床不是任何东西的摹仿：它是一张床。无疑，这张床是由木匠制造的，木匠制造了床，J制造了艺术品；考虑到和这件艺术品看起来一模一样的东西是床，而不是艺术品，则不管J的床作为艺术品取得了多少成功，与木匠并肩而立在任何意义上都不意味着他在哲学上取得了胜利。

如此看来，我们或许应该重新审视一下艺术史：假如鸿沟依然存在，又假如在这道鸿沟旁，由于J的所作所为又增添了另一道鸿沟，这道鸿沟横亘在艺术品和看起来和它一模一样的实物之间，那么，这道鸿沟本身或许会比碰巧放在鸿沟两边的东西更有意思。假如我们能对摹仿品和实在之间的鸿沟进行观察，以判断它究竟属于何种性质，进而试图揭示它和让当代艺术家竭尽智虑的艺术与生活的鸿沟有何共同之处，那么我们或许能即刻对艺术和实在有一层更深的理解。我们现在不妨回到一个关于艺术的最基本的看法——艺术是摹仿，艺术是对隐秘实在的复制，艺术和实在之间的关系，甚至就像是镜中之像和实物之间的关系——这一基本看法是从莎士比亚式的狂想和柏拉图的形而上学中抽象出来的。我试图仔细考察这一古老的理论，是因为摹仿品和实在之间的鸿沟或许能帮助我们更好地理解艺术和生活之间的鸿沟。如果最后能证明这二者是同一种鸿沟的体现，那么我们所选择的就是一个相当不错的策略。

众所周知，相似(resemblance)，即使是成对东西之间的相似，也不会使其中一个成为对另一个的摹仿：基于共同的原则和安排，我的红方

块系列展中的每一个例子，彼此之间都是相似的；但是，就我所描述的，它们彼此间是独立的，谁也没有摹仿谁（尽管我可以增加一幅描画纯红方块的画，与其完美地加以摹仿的对象看起来一模一样，或再增加几幅现有画作的复制品）。与此类似，J 的床与任何旧床毫无二致，却不是对任何东西的摹仿：J 耐心地解释说，它真的只是一张床，而不是对床的摹仿，不是梵高[阿尔的]卧室里挂着的那类描摹床的画。摹仿品与实在相对照，但在对摹仿进行分析时，眼下我还不便使用我试图加以阐明的术语。从亚里士多德的一段精彩的心理分析中可知，人们从摹仿型再现中所获得的快感肯定有一部分来自于“这不是真的”。亚里士多德在诗学中写道，“目睹某些事情令人痛苦，但对于它们最为逼真的摹仿，无论是死尸还是最可鄙的动物形象，却令观者愉快”。

意识到所发生的事情为摹仿的或非真实的，正是产生此类快感的前提。可见，这类快感具有一个特定的认知维度，从而不同于大多数快感，甚至是那些最强烈的快感。性快感肯定有一部分来自于和恰当的对象或至少是恰当的一类对象发生关系的信念，目前不清楚，假如先前相信为真的信念被证明是错时，是否还会有快感留下。由是推而广之，有一些信念，是产生某些口腹快感的前提，也就是说，当实际吃到和相信吃到的东西一致时才会有快感：一旦人们发现信念有误，入口的食物立即就会变味，比如，一个文明人被告知他吃的是人肉（即便其口感鲜美无比）。在这里，我们并不一定要品尝出实际的差异，因为饮食的快感至少在人类中，远比单纯的味觉要复杂，正如古德曼（Henry Nelson Goodman）[①]在一个类似的例子中曾指出的那样，所知的不同最终将导致味道的不同。即便不是如此，在饮食的快感中，人们毕竟不会仅限于关心味道的差别，信念作为背景在饮食的快感中同样扮演着一个重要角色。

---

① 尼尔森·古德曼（1906—1998 年），美国哲学家。——译者注

可以肯定的是，牛肉并不是仿猪肉——男人也不是仿女人，回到刚才那个性爱的例子上，有时候，一个人发现自己所交往的不是原以为的那个类型而是另一个类型，当这种情况发生时，犯错误的仅仅是信念，是把一样东西错当成了另一样东西[①]。我不敢肯定，摹仿品与实在之间的区别，是否如同男人和女人之间的区别，以及牛肉和猪肉之间的区别，这部分地是因为我不敢肯定，“实在”的区别性特征究竟会是什么类型的。但很明显，就摹仿而论，其快感来源于实在却又不限于实在（且不论这意味着什么）；对于那些享受这种快感的人来说，对实在有概念是一个先决条件。孩子在摹仿中获得的快感可能会少于成年人，因为他们还没发展出对实在的感觉，或获得实在的概念。尽管摹仿本身或许也能给他们带来快感，但这并非因为它们是摹仿，是亚里士多德意义上的摹仿。摹仿并假扮某人失散多年的儿子，这固然能给轻易上当的人带来相当的快乐，但一当谎言戳穿，便很难担保这种快乐还能继续；父母的快乐，可能正好与亚里士多德所描述的那种快乐是相反的——只有当人们明知是摹仿还乐在其中，只有当“这是摹仿”成为产生快乐的一项理由时，才构成亚里士多德所说的那种快感。一个人或许会明知是别人在摹仿他的儿子也感到快乐，但这种情况的发生，多半是因为他发现别人所摹仿的毕竟是他自己的儿子，这时他会产生一种亚里士多德所谓的“发现”（recognition）的欣喜。这么看来，摹仿中产生的快感和幻想中产生的快感在性质上是比较接近的，幻想者很清楚给他快乐的是这幻想，也很清楚自己不会被骗得相信这一切是真的。幻想者有时会被罪恶的东西萦绕，人们或许会以为，假如这幻想是病态的或萨特式的，那么幻想者本人也就是这样的人，但实际上，多数的幻想者在看到现实生活中的同类情形时，却会恐惧颤栗，正如亚里士多德说的那

---

① 比如，和一个女人发生关系时，忽然发现“她”其实是个男人，如《红楼梦》里的贾瑞。——译者注

样，那些最令人憎恶的动物的雕像，越是逼真越会令人欣喜，但由此推论不出，我们在"内心深处"真的热爱这些动物。一部分快感产生的原因，的确是因为我们知道"这一切不是真的"，而不是因为我们从摹仿品中学到了什么，亚里士多德所讲的这种求知的快乐[①]，似乎给出了一个解释，却实际上改换了论题。

因此，只有那些对实在有概念的人——在这里，实在概念是相对于幻想或摹仿而言的——只有那些能够将实现幻想的快乐和幻想的快乐区分开来的人，才可能享有这种类型的快乐。又假设实现幻想的快乐和幻想的快乐这二者难分彼此——因为在享乐主义的意义上，幻想和现实是没有区分的——我们也不能把前一种快乐解释为幻想的快乐：这一幻想导致了快乐，但这快乐却不是直接来自幻想本身。因此，作为先决条件，还须知道如何对快乐进行解释，如何对快乐的起源进行甄别。而如果对于实在和幻想或实在和摹仿品的区分没有概念，或者如小孩子那样尚未形成这种概念，或者如疯子那样丧失掉这一概念（按照柏拉图的某个标准，这一概念在疯子身上是失效的，他曾认为，疯子过着大多数人只敢在头脑中想象的快乐生活），则以上二者也就根本谈不上了。我们现在面对的是另一种类型的错误信念，这种错误不同于把猪肉错当成牛肉，而懂得外观和实在之间的差别，也和懂得猪肉和牛肉、男人和女人之间的差别是不同的，它们看起来要更为哲学化一些；我们可以先试着来解释一下这一差别，而假如这一差别和艺术品与实物之间的差别是类似的，那么就更值得尝试一下了。无论如何，艺术爱好者和柏拉图的洞穴囚徒是有所不同的，洞穴囚徒无法分辨实在和外观，而从逻辑上来说，艺术爱好者的快乐恰好取决于他是否能对这二者

---

① 亚里士多德在《诗学》第四章中说，"我们看见那些图像所以感到快感，就因为我们一面在看，一面在求知，断定每一事物是某一事物……假如我们从来没有见过所摹仿的对象，那么我们的快感就不是由于摹仿的作品，而是由于技巧或着色或类似的原因"（罗念生译）。——译者注

做出区分。

让我们回到那喀索斯。他相信自己在水中看到了一个清秀绝伦的男孩，并爱上了他。在那一刻，那喀索斯有可能会相信存在着两种不同的男孩，一种生活在水中，一种如他自己那样生活在空气中。以这种信念为基础，他或许能发展出一套关于水居人的复杂的人类学。经过持续的观察，他发现这些水居人在外形举止上和我们简直如出一辙，但奇怪的是却从不会受伤：长矛穿身，滴血不流。最让那喀索斯难以索解的是，他们是无法被拥抱的。不过，那喀索斯也可能碰巧想到这是一种反射现象，这样一来，他就能以最小的代价将人类学、生理学和水文学无限地简化为光学。“反射-男孩”，他猜测，不是男孩而仅仅是男孩的影像，很自然地，那喀索斯会发现，“反射”这个谓词在与名词联接时，不能像一般谓词在与名词联接时产生那种常见的推论——胖男孩是男孩，瘦男孩是男孩，可是“反射-男孩”却不是男孩。世界中充满着数量巨大的副本，或迟或早，我们每个人都不得不掌握一定数量的这类谓词。小孩对母亲说，晚上他的屋子里有只猫想吃掉他。这时，一向呵护他的母亲却一反常态，没有采取捕猫的行动，而是教小孩学会梦的概念：“梦-猫”不是猫。

人们不得不钦佩为发明这类谓词所做的卓绝努力。有些部族相信，梦中的事是真实的，他们常常用这样的方式来自圆其说：人在入睡时会暂时离开自己的身体，进入另一个身体，这种经验在我们看来，实际上只是梦到的而不是真实发生的。人们普遍认为梦的特征是错乱，用交换身体所遭受的困难来解释梦的错乱，未尝不是一件幸事。之所以说是一件幸事，是因为还有另外一种可能性，那就是认为梦的错乱来自现实世界的错乱，“实在”远比我等凡夫俗子所能想象的要复杂，实在界充满了疯狂的变形和变异，我们敢想不敢做的一切，也都可能通过肉身来实现。所幸这个部族对梦的错乱做了另一种解释，这使得他们有更多的机会发展出看上去较为科学的认识，而不是将梦和现实搅成一

团，从而无缘接近任何一条自然规律。“这是一场梦”，同“这是一个反射”、“这是一个回声”一样，对于那些以保守的方式去定义世界的信念体系来说，无异于一台减震器。梦伸展进一个完全不同的本体论空间，这种空间中的物体一旦获准进入世界，就会使信念系统极其复杂化。可以肯定的是，即使我们头脑中装备了这些概念，也并不总是能轻易地把它们应用于个例，尤其是当这些个例和它们在真实世界中的副本过于相似，没有人能把它们恰当地分开时。

比方说，[在莎士比亚的《暴风雨》一剧中，]受普洛斯彼罗的魔法左右，可怜的水手们相信船上着了火，海中掀起了滔天波浪。这种灾难在现实中的确有可能发生，身处狂风巨浪之中，只有疯子才会疑心这一切是错觉。实际上，当普洛斯彼罗告诉大家这一切都是他施展的魔法时，看上去更像是他在说疯话，而《暴风雨》第四幕中那个多少有点乏味的寓言剧，其认识论的功能就在于向腓迪南王子证明，他，普洛斯彼罗，的确有这种力量：“我必须/在这对年轻人的眼前/卖弄卖弄我的法术。”否则，谁会不相信自己区分真幻的能力，而去相信他。因此，从本体论上来说，那场海难的价值并不比这场“虚无缥缈的幻景”重要性更小，它迫使人们去修正对那场海难的认识，它将历史的真相还给人们，使他们从建立在错觉基础上的虚假历史中解放出来。如果一个人继续相信海难中的大火是真的，他便很难解释罹难的船只为何是完好无损的。尽管这个例子被巫术搞得有点复杂——从逻辑上来说，“魔法”和“梦”、“反射”是一类东西——但它还是有足够的力量引发哲学中全部的怀疑论问题。这是因为，我们讨论的那类谓词，有这样一种潜台词：它们所适用的东西是假东西——比如，假朋友不是朋友，假孕不是孕——从而留下了这样一种开放的可能性，也即，既然只要在外表上足够相似，假 x 便能被当做真 x，那么我们就有可能把假 x 当做真 x，就像笛卡儿曾经设想的那样，人们有可能永远把梦中的世界当做真实的世界来对待；而既然 x 的摹仿品是假 x，那么，在柏拉图充满怀疑的眼光中，摹仿型艺

术便有可能永远呈现的都是错觉。当然，关于假东西的信念并不必然是假的信念，而且我们不能忘了——我们偶尔有必要回到含糊多义——假的句子也是句子，假的信念毕竟也是信念。无论如何（有关错觉的问题暂且放在一旁），在柏拉图的心目中，虚假的描述是摹仿型艺术的污点；不过，他显然没有想到，“艺术品”这一概念，当它与客体联系到一起时，也会同样切断客体与实在界的联系，而不管这一客体是否为摹仿品——他似乎没有想到，除摹仿外还存在其他方式来剥夺事物的真实身份。

想想“我本意不是这样的”这句话在与一个行为联系时所起的作用。它起到一种开脱的作用，将该行为与本应与之联系在一起的评价和反应系统分离开来。与此类似的还有，“刚才是在开玩笑”，“这只是一个游戏”，以及，“这是一件艺术品”。我们又该怎样来评说J的床，它是一件艺术品，却像极了一张普通的床？J让我们往前走两步，躺上去，不必犹豫，不必担心。我们小心翼翼地遵从了他的命令：之所以是小心翼翼的，是因为我们完全知道该怎样使用一张床，却对如何对待一件碰巧是床的艺术品茫然失措。倘若这只是张普通的床，J又何必莫名其妙地一再坚定我们的信念？不管怎样，游戏、魔法、梦和艺术，被一根概念的线紧紧串联在一起，它们落在世界之外，与我们试图加以分析的世界保持着大致相近的距离。不过要注意的是，以这一方式来把握摹仿的特征，只能部分地理解摹仿，这是因为，除了“虚假”（false）之外，摹仿品还有一个更为重要的功能，那就是再现真实（real）。不过，“再现”（representation）概念本身具有多义性，在往前推进之前，最好对其详细考察一番。

我特别想指出的再现的两种含义，均出自尼采对悲剧起源的讨论。尼采认为，悲剧起源于狄奥尼索斯秘仪。我们知道，如果某物被断定是宗教的，至少就与日常现实划清了界限——圣水尽管尝上去和普通的

水没有差别，却绝不仅仅是水——从逻辑上来说，被正式认可为艺术的领域，和某些神圣领域（如狄奥尼索斯林地）存在着某些可比之处。我本应立即就这种可比性进行讨论，但眼下且让我们先从尼采的理论讲起。我们应首先想起，狄奥尼索斯秘仪是癫狂放荡的，借助酩酊大醉和性的游戏，徒众们在一种疯狂状态中与狄奥尼索斯相通。尼采在《悲剧的诞生》中写道，"几乎在所有的地方，这些节日的核心都是一种癫狂的性放纵……最为可怕的野蛮本能被释放出来，甚至包括肉欲和暴力的可怕的混合体，这在我看来，总觉得是真正的巫女的淫药"。简而言之，就是要冲决理性和道德的禁锢，打破人我之间的界限，直至在一个巅峰时刻，神现身在他的信徒面前——他们相信，神真的是在"出场"（present）的字面意义上现身在场，而这正构成了再现的第一重意义：再次-出场（re-presentation）。不知过了多少年，这一秘仪被它自身的象征性表演所取代，于是便有了悲剧。信徒们——这时已变成了歌队——比参与仪式更热衷于去摹仿舞蹈以及诸如此类的东西，就像是跳起了芭蕾。一如从前，在仪式的高潮时刻，代表着（represent）狄奥尼索斯的人不仅将狄奥尼索斯带到了现场，而且在尼采看来，悲剧的主角正是从早期的招神附体者中演化而来。这便构成了再现的第二重意义：所谓的再现，就是一物站在另一物的位置上，就像议会中的代表们（representatives）代表着我们一样。

当然，象征性的再现之于观众（他们实际上仅仅是在观看一场摹仿神的表演）的意义，与神秘的显现之于虔诚的信众的意义是大有区别的。不过，我的兴趣既不在历史上，也不在宗教心理学上，而是在概念上，最让我感兴趣的是，representation 的两层含义[也即再次出场和代表]和 appearance 的两层含义[也即显现和外观] [①]是如此的接近。就

① 丹托所谓 appearance 的两层含义，在汉语里恰好可对应为两个独立的词，显现（或出现）和外观（或表象）。——译者注

appearance 的第一层意义而言，事物自身显现(appear)，比如，当暮星显现在天际，这时如果我们说，它仅仅是暮星的外观而不是暮星本身，就会显得有点滑稽。就 appearance 的第二层意义而言，appearance 是在与实在相对照的意义上得到理解的——也许柏拉图就是这样做的——比方说，你自以为是太阳的“其实不过是 appearance(外观、表象)”，或太阳的肖像，或只是一束光。狄奥尼索斯是在 appearance 的第一层意义上显现在信众面前的，假如有人觉得出现在他们面前的仅仅是狄奥尼索斯的外观，那么这一仪式就是失败的。狄奥尼索斯是在 appearance 的第二层意义上出现在悲剧表演中的，经过希腊式的“变容”，原始的仪式被推至一定的距离上供人观看。假如某人相信神真的出现(appear)了，旁人一定会告诉他，这只不过是表象(而不是实在的事物)：如果前者是对的，后者一定会觉得，戏剧的本性被极大地扭曲了，剧场里的事可犯不上由神来管。

我想，这一多义性有着非常深的根源，远不限于我所举的这个例子。representation 或 appearance 的第一层意义，或诸如此类的东西，一定和艺术概念有着十分广泛的联系，对于和艺术时常联系在一起的巫术、魔法，也可能具有一定的解释力。艺术家具有一种力量，他能在一种异质的媒介中，让既定的现实再次出现，比如，让神或国王出现在石头中。耶稣受难的雕像，对于真正的信仰者来说，就是耶稣受难这一事件本身，雕像起到了奇迹般的再现作用，就仿佛它有一种复杂的历史同一性，同一个事件可以在不同的时代、不同的地方一再发生，好似传说中的黑天，能在同时和数不清的女人发生关系。除了这些信仰的背景之外，我们怎么来解释偶像破坏运动或禁止雕刻形象的动机？(柏拉图认为，“相”也显现在外观中，因此，外观至少具有一种较低等级的实在性；他又将外观与实在对照起来理解，从而对 appearance 的两层意义都有所利用)。无论如何，当某物不再是耶稣受难这一事件的“再次-出场”，而是仅仅作为耶稣受难的再现——仅仅作为图像——而存在时，

先前那些参与到一段神秘的历史中去的信众，就变成了观众，教堂的墙，也一半变做美术馆的墙——这墙，与剧场之墙是建筑上的近亲。若尼采所言不错，则剧场之墙实由圣地之边界演化而来。

在近代理论中，再现只是被再现物的代表，而在更为古老的理论中，再现却是被再现物的化身(embody)。这一古老的理论，或许可以在语法中得到印证。我们太习惯于谈论一个故事或一幅画的内容，结果，马克思的画或O的故事在语法上与一瓶啤酒或一锅鱼好像成了对等的东西——它们都用到了of(某某的)，在语法家看来，of是深层介词短语的标志。其实以上二者的形式看起来是不尽相同的，前者——例如，“O的故事”(the story of O)——允许一个所有格形式“O[所拥有]的故事”(O's story)，但是，啤酒[所拥有]的瓶子(beer's bottle)这种表达式却毫无意义，你喝一瓶啤酒(a bottle of beer)，却不喝瓶子。但我想，这是一种错觉。因为，“O的故事”是多义的。它既可以理解为是O自己的故事，比如，某年轻女人的风流韵事，但也可以理解为是O讲过的一个故事。如《威灵顿的公爵的画像》，既可以理解为戈雅所画的“铁公爵”像，也可以理解为公爵所收藏的画，这张画甚至可能是公爵所拥有的公爵画像(the Duke's picture of the Duke)，在这里，“of the Duke”(公爵的)作为一个谓词，标识出我们在公爵的藏品中所意指的那幅画：古德曼会用连字符把这个谓词表述为“威灵顿-的-公爵-画像”(Duke-of-Wellington-picture)。

现假设两种再现方式是相似的(这无疑与历史的事实相反)，且后一种再现与真实的事物有一种相似的关系。若能够设想，摹仿型再现起源于更古老的再现，也即事物自身的再次-出现，那么事情或许会是这样的。在更早的年代，事物自身出现在人的面前，而在摹仿型再现中，却已不是这样。除了对外观和实在关系的理解会发生变化外，外观概念本身倒无需经历变化：外观和实在的第一种关系是同一的关系，看到了外观，也就看到了事物；第二种关系是指称的关系，在这里，一条鸿

沟横亘在实在和对实在的再现之间——这一鸿沟，虽不直接等同，却可比之于语言与实在之间的鸿沟，尤其是当我们从再现性、描述性的角度来看待语言的功能时。

尽管我将一而再、再而三地回到具有双重意义的再现概念上，但眼下紧要之事，是对摹仿的形式进行讨论。只要确认某物是一个再现——根据流行的相似性标准，再现必然相似于它所摹仿的实在——便敞开了一种可能性，也即犯某种错误的可能：人们可能会把实在误认为是摹仿品，而更有可能的是，人们会把摹仿品误认为是它所指称的实在，从而采取一种态度和期待，而这本来只对另一个全然不同的本体论层面上的副本是适合的。因此，那些致力于摹仿的艺术家，不得不格外地小心，以求避免这种颠倒性的错误。剧场的功能之一，恰好在于让人们和舞台上的东西保持距离，以防止人们对惟妙惟肖的表演信以为真。

美学家们曾试图从心理距离概念中找到某种好处。心理距离是由转变我们对待外物的态度而来的一种孤立绝缘的态度，其对立面是所谓的实践态度。这一区分源自康德的《判断力批判》，康德在书中宣称，或试图宣称，可能存在着两种截然不同的对待物的态度，因此，艺术和实在之间的区别，不是此物和彼物的区别，而是态度和态度的区别，也就是说，区别不在于我们与什么东西打交道，而是我们如何与它打交道。这一看法不是言之无物的，特别是就在实践世界的利益之网中扮演重要角色的东西，而不是就艺术品而言。总是存在着一种可能，那就是将实践性悬搁起来，退后一步，用超然的眼光去看待对象，去观看它的形状和颜色，就它本身产生愉快和崇敬的心情，去除一切的功利考虑。但既然这种超然物外的态度可以用来面对一切事物——虽说这有点不可能（试想想，一件工具如何从实践劳动的工具世界中脱离出来，被提升为审美静观的对象）——那么，也就存在着这样一种可能，也即带着审美的距离，来看待整个的大千世界，把它看做一个奇观，或一幕

喜剧，如此等等。但也正由于这个原因，我们不能用这一区分来解释艺术品和实在之间的关系，这二者间是搭不成直线的。

顺便提一句，我个人的看法是，对于某些事情采取审美态度、保持心理距离是错误的、不人道的——比如，把警察用棍子殴打示威的人群视为一场芭蕾舞，或者将飞机投下的炸弹看做神秘的盛开的菊花。在面对这种情形时，人们的反应不是审美，而是考虑应该如何行动。基于类似的理由，我认为，有些事情用艺术来加以再现是不道德的，因为这等于是将那些以道德的眼光来看待是不正确的事情，放在一定的距离上来观看。汤姆·斯托帕德（Tom Stoppard）[1]曾说，如果你看到窗外有人在做坏事，最无用的事莫过于写一部关于它的戏剧。我会进一步说，对于恶行，我们若没有承担起纠正它的义务，而是去写了一部关于它的戏剧，那将是一个错误，因为这样一来，就会将读者置于如此的境地，使他们对这类恶行保持着上述那种心理距离：黛安娜·阿卜斯（Diane Arbus）[2]的摄影作品就曾受到过类似的指责。这无疑是承认了，心理距离这个概念还是有用的，只不过它不能帮助我们构造我们想要的那种区分，不过，或许艺术品是那样一种对象，适合它的只有审美态度，而绝不能是实践态度。但这却有悖于以下的事实，也即艺术作为艺术，也时常能起到说教、启迪、净化等等作用，那种主张超脱的艺术理论，在艺术史中也只是一个特殊阶段的现象。可以肯定，盛期巴洛克艺术绝不存在无关利害的目的：它的目的一向是改造人的灵魂。出于这个原因，我倾向于赞同乔治·迪基的意见，他反对他称之为“心理距离的神话”的东西，并指出，阻止人们去干涉舞台上的活动的，不是某种神秘的态度，而是因为人们懂得如何去看戏：人们熟悉了剧场的惯例。意

---

① 汤姆·斯托帕德，英国剧作家，1937年生于捷克。——译者注

② 黛安娜·阿卜斯（1923—1971年），美国女摄影师，创作主题多为20世纪50—60年代纽约城及其郊区的生活。——译者注

识到这是剧场中的活动,足以保证人们相信“这不是动真格的”。

剧场习惯性的边界,其功能类似于引号,引号可以使对话脱离日常生活的语境,使其内容变得中立化,人们面对引号中的句子的态度,不是断言,而是提及。引用者对他所说的或所写的句子,不必承担责任——它们是被引用的,而不是他自己的话(尽管一个人也可能会引用自己的话,但这和重复自己的话是完全不同的言语行为)。类似的特征在艺术领域中的确随处可见:画框或陈列架,就像舞台一样,本身足以提醒那些熟悉其潜规则的人们,别把它们圈在里面的东西当真;艺术家可以有意识地利用它们来达到这样的目的,也可以故意破坏它们,以制造错觉,或在艺术和生活之间创造出连续感,圭尔奇诺(Guercino)[1]所绘《圣贝特里内娜的葬礼》就是这样一幅画,在其原始的摆放位置上,其下端与圣贝特里内娜墓的边缘正好重合。

毫无疑问,从摹仿这一概念可以衍生出错觉的概念,柏拉图对摹仿型艺术的担忧便部分地来自这一可能性;但假如观众对于脱离原有语境的表演已成习惯,则摹仿实际上恰好能对离开这一惯例可能会产生的信念起到抑制作用。正是因为艺术家深信观众熟悉这一惯例,他们才能将艺术的摹仿推至极致,把在一个框架中展现出来的东西演绎得活灵活现、栩栩如生。他的主要任务可以归结为:将框架之内的任何东西都演绎得如此逼真,让人一眼就能认得出来,而框架自身则保证,人们不会把框架内的东西与[外界]现实混淆起来。当然,阴差阳错的可能性也总是有的:我们可以想象,一个演员真的刺伤了另一个演员,当其他的演员鞠躬谢幕时,那具尸体依然仰面躺在舞台上,血流满地,无辜的观众们在鼓掌喝彩,他们以为这是一个巧妙的构思,是写实主义的一种手法,是让错觉一直保持到谢幕之后的一种设计,与刚才所描述过

① 圭尔奇诺(1591—1666年),原名 Giovanni Francesco Barbieri,意大利巴洛克时期画家。——译者注

的圭尔奇诺的手法不无类似之处。框架或者说括号，能够对信念起到非常强的抑制作用。

撇开这类阴差阳错不论，我们可以比较肯定地说，写实程度越高，就越是需要有一个外在的标志，把艺术和现实区分开来；而随着写实程度的降低，这一需求也就随之降低。想想 20 世纪 30 年代奥森·韦尔斯（Orson Welles）的那次著名的广播，收音机前的听众真的相信火星人入侵地球了，对于当时的听众来说，真还不容易马上判断出这是虚拟的而不是真实的（如果是在电视上，观众或许还可以通过画面下的字幕得到提醒，但这对于广播是不可能的，因为，我们可以同时看到两个东西，但不能同时听到两个东西）。当有人在街头演戏时，就得考虑通过某种方式来表明这是演员在演戏，而不是真实发生的事情，因此就需要面具、戏服、化妆、特殊的腔调以及诸如此类的东西。在写实主义的戏剧中，写实的服装加强了艺术的错觉，但是在街头的表演中，它们就有可能使得观看者陷入错愕，不知道自己究竟是目击者还是观众。制服或特殊式样的衣服的重要性，也基于类似的理由。我认识的一个医生，每天都慢跑着去城铁，他穿着便装又挎着一个药箱，所以毫无例外地要被人邀请搭顺风车；要是他穿一身跑步服，就不会遇到这样的事情了——慢跑者不是跑到哪里干什么，而就是跑跑步而已——但这样一来，就和药箱不搭配了。如果一个人站在第 114 大街，做大象的啸声，或是像狗一样汪汪大叫，我们一定会认为他疯了，但是，如果这一切发生在舞台上，就不会引起同样的看法，因为我们心里明白，他只是在摹仿动物，却并不真的相信自己变成了动物，或变成了别的什么东西。如此看来，我不认为我们可以把艺术的这些非摹仿性特征——沿用麦耶·夏皮罗（Meyer Schapiro）[①]的说法——的哲学价值估计得太高，尽管正是它们

---

① 麦耶·夏皮罗（1904—1996 年），美国艺术史家，生于立陶宛，死于纽约。——译者注

使得摹仿型艺术成为可能。

我们现在继续用尼采的历史视角来审视戏剧的历史，假设在欧里庇德斯的时代——尼采把欧里庇德斯看做一个坏蛋，因为他用理性摧毁了悲剧——剧场的惯例已经充分地内化为雅典人的行为准则，以至于欧里庇德斯可以将在生活中没有依据的部分全部从戏剧里删除掉，以此来净化戏剧。“一切非理性的东西都是不美的”，尼采认为这是欧里庇德斯的信念，这一信念贯穿在他的戏剧作品中，推动了在尼采看来是和苏格拉底有关的理性化进程。即便他没有完全取消歌队，也使之极度弱化了，其理由是歌队是一种难以令人信服的摹仿，在现实生活中，没有谁是在无名无姓、七嘴八舌的嘈杂背景中遭遇他的命运的。在悲剧中，歌队当然也具备一定的认知功能：比如说，它可以用来揭示主角的内心活动，并将这一信息传递给观众，这样一来，观众就能对情节的推进有更好的理解。这一传递信息的功能是省不得的，关键在于如何通过更“自然”的途径实现它，比如说，心腹——副手或贴身侍女——就能起类似的作用，对这些人，男女主角能够以一种十分令人信服的方式，吐露自己内心深处的恐惧和野心。出于类似的原因，男女主角必须降低他们的高度，以俯就普通生活中的我和你，这样我们就能不费力地将他们的行为纳入日常合理的范围，并赋予他们以合乎常情的动机。旧戏剧里的主角们看起来有些滑稽，他们的动机太崇高，离普通人的行为方式和思维方式太过遥远，因此要用更容易为我们所理解的类型来取代他们：家庭主妇、嫉妒的丈夫、烦恼的青少年，如此等等，于是，悲剧的主角就成了平庸的人。这就是尼采所说的审美的苏格拉底主义。虽说欧里庇德斯将这些普通人置入了非常不寻常的处境，甚至触及了道德的底线，但毫无疑问，这是以牺牲某种神秘性为代价的，在尼采看来，其结果就是为了理性而丧失掉艺术的根本。尼采相信，在他生活的那个时代中，这种神秘的东西正通过瓦格纳歌剧中的神话内核而被重新

引入艺术;只有不能被理性解释的、意义含混的东西,才是艺术。

欧里庇德斯最终获得了一个用日常概念就可以理解的艺术层面。艺术摹仿的是可能的生活,尽管这的确也符合苏格拉底的想法,但是在《理想国》第十卷中,苏格拉底却提出了这样的疑问:艺术与生活相似到了如此的程度,乃至从内容来看,二者无法彼此区分,这有什么意义吗?把我们已有的东西再复制一份,有什么好处,有什么必要呢?谁会想再要一个和眼前世界一模一样的世界?许多世纪之后,尼尔森·古德曼也问了同样的问题,并以他惯有的爽朗加上了一句"狗屁玩艺儿有一件就嫌多了"。有人或许会反驳说,一幅地图也是复制品,我们却可以用它在现实中找到方向,但是,正如刘易斯·卡洛尔(Lewis Carrol)[①]所证明的,某国的地图并不是某国的复制品,或者说,当我们在其中一个中迷路时,却不一定会在另一个中迷路。再说,我们[并非把艺术比做地图,而是]把生活比做地图,通过运用生活这份地图,我们可以在摹仿生活的艺术中找到方向。可见,用地图做类比的这一辩护,并不适用于我们所讨论的艺术。有人还会立即提出这样的反对计划:假如艺术毕竟有某种功能的话,也一定体现在它与生活不相似的方面,而这种功能是很难被欧里庇德斯的计划所抵消的。但除非艺术和现实是全然不同的两个世界,这一反对意见才可能成立。因此,迫于苏格拉底的追问,摹仿型艺术在它取得胜利(也即变得和生活相似)的同时也打了败仗。但是,若想取得胜利,就不得不放弃艺术的摹仿功能。这或可称之为欧里庇德斯式的两难。

我们很熟悉那种逃避两难的办法,它提出,艺术就存在于现实与其摹仿品的不一致之中。按照这一看法,欧里庇德斯是误入歧途的,他付

① 刘易斯·卡洛尔是英国作家和数学家查尔斯·路特维奇·道奇森(Charles Lutwidge Dodgson,1832—1898年)的笔名,是《爱丽丝漫游奇境记》一书的作者。——译者注

出的代价，是制造出多余的、累赘的、像回声或影子式的东西。只要摹仿继续被看做艺术性的工作，就会不断产生犯错误的可能。现在且让我们选取一些肯定是艺术的对象来讨论，这些对象没有现实中的副本，因此也无需担心会引起此类错误。如前所述，我们在摹仿中获得乐趣，其前提是我们知道这是摹仿而不是真的。一个人摹仿乌鸦叫使我们获得（微弱的）愉快，而我们在一般情况下听到乌鸦叫，或听到一只乌鸦重复另一只乌鸦的喊叫，却不会产生这种愉快。不过，这个摹仿鸦鸣的人，一定不能太笨了，他必须尽可能接近于原声，以至于在不明真情的人听来足可以假乱真，否则，他的拙劣表演就会干扰并打断能使我们产生快感的（微弱的）艺术信号。另一个关键之处在于，我们得对鸦鸣比较熟悉，这样才能知道他究竟摹仿了什么；若非如此，则按照亚里士多德的说法，就不是因摹仿而产生快感，而是因为别的东西了——比如说，嘶哑的嗓音本身——如此一来，则快感的产生就和究竟是乌鸦叫还是人摹仿乌鸦叫抑或是嗓子坏掉的人发出乌鸦般的叫声没有关系了。

因此，在摹仿论中可能犯的种种错误，在刚才提及的反欧里庇德斯计划中，全都是不会有的。我们可以设想，假如这一计划占了上风，在现实中就没有什么东西会和艺术混淆了，人们也不会再把艺术错当成现实了；这种类型的艺术，大概会是柏拉图认可的艺术，而这无论如何都会比他的悲剧主角更为神秘。于是，以“审美的苏格拉底主义”的名义赶走的各种怪胎，又一个接一个地回来了。这是一次新的艺术抉择，它培育了具有自我意识的野蛮人，刻意为之的拟古主义，以及歌剧的不真实和假声——这些明显的外在标志，使观众不再有陷入错觉的危险（除非舞台上的东西碰巧存在于一个迥异于我们的世界中——我们不是根据我们自己的世界，而是根据那个世界的样子创造了它们）。但是，对于和艺术家处在同一个世界中的观众来说，艺术家[创造出这一切，]显然不是因为缺乏摹仿的能力，他和那个无能的鸦鸣摹仿者完全不是一类人，他所追求的东西在别处。设想有一个拙劣的魔术师，他不

小心暴露了机关,结果最后没法实施他的障眼法。再设想一个相反的情况,有人故意把机关暴露给人看。此人将[魔术]艺术提升到了一个新的境界,但令人困惑不解的是,他的所作所为和传统的变戏法截然相反:不管错觉在这里的位置是什么(假如还有它的位置的话),它绝不可能存在于我们所习惯的手眼之间。因此,这类反欧里庇德斯式的艺术——假如尼采所言不错,则瓦格纳是其代表之一,由于他从事的是歌剧,所以从一开始就占了便宜——很难成为艺术,除非存在着那样一个社会,在这个社会中,人们平常用歌声交谈,娱乐时才说话,乃至于我们的戏剧,甚至是像欧里庇德斯的那种无情揭露现实的戏剧,在他们眼中显得是抽象的,如同歌剧对于我们来说是抽象的一样。不管怎么说,以这种新的艺术理论来衡量,艺术的本质在于不可以用常情来揣测的那些方面。于是,艺术不可避免地走向了神秘;据说,欧里庇德斯是杀死悲剧的罪魁祸首,因为他以理性的名义涤除了神秘。

毫无疑问,这是一种严肃的艺术理论,它解放了无数有趣的甚至是震撼人心的伟大艺术。但是,要想在哲学上接近这一艺术理论是有一定难度的,而且我们也不能无视以下事实:这一理论在某种程度上寄生于它所反对的艺术摹仿论,与之在概念上紧密相连。此外,既然引入的是更古老的惯例,便不能指望它对今日的观众也同样有效,须知在岁月的流逝中,不仅戏剧会变,社会也在变。因此,一个当代的观众与复活了的惯例之间的关系,和当时的观众和惯例之间的关系,必然会有所不同,对于当时的观众来说,这些惯例天经地义是戏剧或艺术经验的一部分。

这些疑虑都很重要,但还不是我最关心的。我所关心的是:(1) 一个碰巧与观众对现实的设定有所乖离的对象,焉知不是新发现的现实?是否每一个新发现的现实——或者说,新发明——都可以看做对于艺术的新贡献?(2) J 的那张简简单单的旧床,与他的同代人每天睡觉的床看起来没有两样(既无超现实主义奇幻的装饰,又无奢华的绘画,仅

仅是张简简单单的床),J创造的这些物体,又该如何理解?我们无从将这两类床区分开来,至少作为床,它们之间不存在断裂:J的床或许是件新的艺术品,但是它的新却并不体现在它与现实的乖离上(因为没有任何外在的标志可寻),因此,它的新,用刚才提到的那种艺术理论实在没法解释清楚。(3)最后,假设剧场的惯例是亘古不变的,那么只要在剧场的框架内部出现的东西,不管是否摹仿了现实,不管是否和生活存在着断裂,都不得不被看做艺术。但这样一来,一件东西成为艺术品,看起来就与这件东西的内在品性无关了,可一件东西最初成为艺术品,是经过惯例挑选的,是与其内在品性有关的。这么看起来,不管是摹仿论还是尼采反对的反摹仿论,都与艺术的本质无关。留给我们的似乎只有体制论了:某人满足了体制中的某些条件,则他是丈夫,但单就外观而言,他看起来和其他人毫无区别,同理,假如某物满足了体制中的某些条件,则它是艺术品,但单就外观来看,它和非艺术品毫无区别,比如说,J的床就是这样。但是,这又让我们回到了起点上,而对[艺术与非艺术]边界的澄清,却依旧付之阙如。

不过,在对此进行讨论之前,把惯例框架中产生的两难困境戏剧化地表述为艺术家和现实之间的冲突,是值得一试的。欧里庇德斯式的两难在于,一个人一旦完成了摹仿,他就制造出酷似现实的东西,于是问题跟着就来了,凭什么它就是艺术品?逃离这一两难的办法,是夸大被摹仿论涤除的那些非摹仿的因素,从而制造出与现实全不相似的东西,以此消解原有的问题。但是留下的却是另一个实际上同样有威胁力的问题:假设我们在最大的程度上造出了与现实相乖离的东西,那么凭什么它就是艺术品,而不是一种新的现实?须知,并非新的东西都能成为艺术品,也不必非要借艺术品之名才能为现实增添新的内容。

试想想世界上第一个启罐器,发明它的好心人为罐装食品进入寻常家庭提供了实践上的可能,对于家庭主妇来说,打开罐头不再是件难

事:以前从没见过类似的东西,既经济又实用,发明者还在上面加上了我们今天熟悉的螺丝锥。如果将来有一天考古学家挖掘出了一件启罐器,有可能会搞不清它是否是贱金属制作的祭祀品,这种可能性是有的,但我更关心的是另一件事:作为一种新的形式,启罐器为现实增添了新的内容,但是,按照一般的看法,它不是一件艺术品。我们可以设想,当发明家欢呼着"找到了"而首次将它送入世界的时候,一位艺术家在完全独立的情况下,制造了一件从外形上看和它一模一样的艺术品。以下是一个批评家关于这件作品的热情洋溢的评论,由我译自《美术纪事》(*Chronique des beaux arts*):

> 它又短又丑、刀锋状不祥的坚硬末端,象征着富于攻击性的雄性,轻浮的越来越细的螺旋体代表着软弱无力的女性,她可以自由转动,却奴隶般地附着在固定的轴上,由此构成了形式和象征的对称。这两个母题共生于一个强有力的构思中,并不因为体积的微小和材质的平常而削弱其普遍性或是前途黯淡。假使它和它的体积是相称的,就像是一件首饰,那么它就会丧失掉它携带的有关男性女性这一普遍人性的重大思考。假使它是巨大的(人们不得不承认它在本质上是纪念碑式的),就会把平常的题材英雄化,从而显得太过夸张。不,体积和质料一起强化了图像和意义:这是一件浓缩的杰作,是才华横溢的、多产的艺术家J的代表作,和多纳泰罗的《圣乔治》和布朗库西的《波根妮小姐》一道跻身于不朽的杰作之列。

作为一件艺术品,这件东西得到了如此隆重的对待,那一定是因为它具有某种被艺术理论家视为艺术品共性的属性:比如说,无目的的合目的性,或者,有意味的形式。这件东西当然也可以被市侩当做启罐器来用,但问题就在于,这件东西拥有上述特性,而和它相同的另一件东

西——那个刚被发明出来的实际的启罐器——却不拥有这种特性，这是何以可能的？令人吃惊的是，两样东西在形状、大小和质料方面一模一样，却一个拥有而另一个缺乏“有意味的形式”！对这两件东西，我们当然都可以站在审美的距离上，对之进行审美欣赏，但是，可以预见的是，我们所寻求的差别，也即艺术品和纯然之物之间的差别，与透过审美距离看到的东西是南辕北辙、风马牛不相及的。因此，以上的艺术理论都无助于划清二者之间的界限，而单凭“新”这一历史事实，也无法做到这一点，因为，以上提到的这两件东西，都与以往的现实存在着断裂。“新”是一个与本问题无关的概念。这提示我们，或许应该对历史的先后顺序有一个不同的设想。试想象一下，在启罐器问世后的几个月，才有了它被拔高了的副本，其名字或许可以叫做《人类的状况》(*La condition humaine*)，尽管J或许是个有型的艺术家，他不喜欢吹牛皮，对于《美术纪事》上的评论只会嗤之以鼻，但是他毕竟沾了前者的光，以100多万马克的价格把这件东西卖给了法兰克福美术馆。

因此，欧里庇德斯式的两难就仿佛以另一种形式出现在光谱的相反一端，回到了产生它的地方。从极端的写实主义又回到极端的写实主义，光谱走了整整的一圈[①]。那场艺术革命似乎既可以为光谱这半边所用，也可以为那半边所用，但是，无论我们处在哪半边，两难看起来都是不可避免的。也许，只要我们试图根据艺术品与现实的相似或相反来定义艺术，两难就是永远不可避免的。除了依据于相似或相反这两种性质，理论家又上哪里去构建他们的艺术理论？因此也可以说，这是命中注定的不可避免。我所希望的提问形式是这样的：如同所有严肃的哲学问题那样，它看起来就像是那类谜语，一定得转移到另一个层面上、换一个新角度来看待原有的事实，才能找到谜底；而在原有的层

① 从极端的写实主义到极端的写实主义，在这里是指从欧里庇德斯式的戏剧到安迪·沃霍尔或J的现成品。——译者注

面上，就像是着了魔一样，无论怎么去组织那些事实，也无法找到答案。到目前为止，我们全部的财产只是“惯例”，在这个概念所规定的空间中，这一辩证法的喜剧被允许得到尽情的表演。由此顺理成章地推出一个答案，也即艺术和现实之间的区别，仅仅是惯例造成的，只要惯例允许，任何东西都可以成为艺术品。

上述艺术理论也包含着某些真理的成分，但与此同时，在我看来它又是肤浅的。就像在本章开头J的平等主义诉求所表明的那样，“[这]是一件艺术品”是一个代表着很高荣誉的判断。这一荣誉的确有可能是惯例造成的。但世上没有白得的荣誉，所以跟着的问题是，凭什么可以享有这一荣誉：在荣誉降临到头上之前，难道不应该首先有所表现吗？什么是失败的标准？难道不存在一些事实，只要我们知道这些事实，只要这些事实是真的，则不管人们说什么，一件东西就能被判定为是不够格的艺术品？想象有一件东西在我们面前，看上去像是一幅画，只要我们能肯定它是画出来的，它就能立刻打动我们——比如伦勃朗的《波兰骑士》[①]，画中表现了一个孤独的骑马人正走向未知的命运——但我们所看到的，其实不是画出来的，而是有人把大量颜料倒入离心分离机，经过某种旋转，将颜料溅到画布上的结果，其初衷只是为了“看看有什么结果”。由于某种统计学上的奇迹，颜料分子竟排列成了某种图形，从一切外观上，都相似于历史上最深刻的艺术家的最深刻的画作，一幅成名之作。从这一事实出发，我们就得考虑，是否可以把这样一件偶然生成的东西看做艺术品？假设就像J认为的那样，有人声称它是艺术品，它就是了。那么跟着的问题是，《波兰骑士》是否靠了这种声明才成为艺术品的，而假如这被证明是真的，那么是否除了说这是一件被认可的艺术品，关于它就没有别的话可说？或者，《波兰骑士》

① 伦勃朗《波兰骑士》(*The Polish Rider*)，1655年，布面油画，纽约弗里克美术馆(Frick Collection)藏。——译者注

被确认为是艺术品，是因为它具有和眼前这件东西不同的性质，尽管眼前这件东西看上去和它一模一样？这种性质会是什么？假如它具有这些性质因此成了艺术品，那么什么样的艺术理论可以大到足以囊括《波兰骑士》和J的床，或者《波兰骑士》和它的相似品，即眼下这堆令人惊叹的颜色？又或者没有什么理论能做到这一点，因此实际上不存在一个普世的艺术理论？假设全部的问题就在于艺术界有鉴赏力的公民给予的荣誉上，某物是艺术品仅仅因为有人声称它是艺术品，那么我们又如何解释这两件看上去一模一样的艺术品之间的深刻区别所在？或者我们会说（我相信我们不会这么说），这件由于意外原因产生的东西，就像它不可分辨的副本那样，是“绘画史上最深刻的画作之一”？它深刻吗——又或者它是肤浅的、空洞的，与J的作品是一丘之貉？既然有这么多的问题是艺术惯例论难以回答的，那么我们只好硬着头皮继续往前走了。

第二章　内容与原因

存在着彼此无法区分的艺术品——至少是用眼睛和耳朵没法区分——这在讨论开始时所举的那个红方块系列的例子中已经是明摆着的了。但我相信，这一可能性首先是在文学中表现出来的，博尔赫斯(Jorge Luis Borges)很荣幸地成为了它的发现者——在那篇杰出的《〈堂吉诃德〉的作者皮埃尔・梅纳尔》中，博尔赫斯描述了两段作品，一段选自塞万提斯的《堂吉诃德》，另一段，与前一段文字在外观上毫无差别，这两段文字看上去就像是塞万提斯小说的两套复印件，但后者的作者却是皮埃尔・梅纳尔而不是塞万提斯。

现在碰到的是我们所熟悉的形而上学问题，这个问题关系到一件艺术品的同一性。当我们考虑一首诗与其各式各样的印刷本之间的关系时，就会碰到这个问题：它和这些印刷品是同一的吗，抑或它有着全不相干的另一种同一性？比如说，我能烧毁一本印了这首诗的书，但很难说我烧毁了这首诗，看起来很明显，我烧了那一页纸，却没有烧掉那一首诗；尽管诗也在别处存在，也就是说在另一张纸上印着，但诗却不能直接等同于那张纸。出于同样的原因，诗也不等同于刚才烧掉的那一页纸。这立即让我们想到，诗与印刷本的关系，就像是柏拉图的相和个体之间的关系，柏拉图有可能会认识到，相丝毫不会受到个体毁灭的影响(相是永恒的，因此在逻辑上来说是不可摧毁的)；出于类似的原

因，大写的诗在逻辑上也是不可烧毁的。诗人和哲人时常会想，艺术品与其载体之间的联系是纤弱的。比如，在萨特《恶心》的结尾处，洛根丁为了重新能过真实的生活，决心创造一件艺术品以拯救自己——具体而言，他想写一本小说——他的理由是，艺术品能逃脱生存的极端偶然性，在一个独特的、崇高的领域中存在。听着沙哑的唱片中播放的《在这些日子里》，洛根丁写道，唱片上有了划痕，歌却没有，歌是独立的，它在相同的唱片中成千上万遍地被播放，却不会随着唱片而耗尽；因此，作家，以及歌曲的演唱者，在某种意义上是得到拯救的人。

这一信念广为流传，作为一种信念类型附属于艺术品：我能用烂西红柿砸哈姆雷特的扮演者，却不能用它来砸哈姆雷特，而当观众们见我投西红柿，发出我预料中的哄堂大笑时，他们取笑的不是哈姆雷特，而是哈姆雷特的扮演者。西红柿砸不到哈姆雷特，实际上，能够接触到他的，恐怕只会是雷欧提斯（Laertes）[1][那样的虚构人物]。叶芝（William Butler Yeats）觉得自己可以通过成为一件艺术品而摆脱自然界的沧桑变化——“一旦超脱自然，我将绝不再采用/任何自然物做我身体的外形”[2]——以同样的方式，他也把风月场的阴晴不定和艺术世界的永恒不变进行对比。在《希腊古瓮颂》中，济慈（John Keats）给这一主题赋予了几乎不可闻的（只有少女和恋人才能听到的）音律，以及永远待字闺中的新娘的形象[3]。在同一个传统中，叔本华将艺术抬高到至上的位置，艺术从意志的催迫中逃入“相”的世界。从本体论的角度来看，叔本华和柏拉图的“相”的世界都是寂然不动的。“艺术，这天才创造的作

---

① 雷欧提斯，莎士比亚戏剧《哈姆雷特》中的人物，他是御前大臣波洛涅斯的儿子、奥菲利娅的哥哥，为了父亲和妹妹的死与哈姆雷特决斗，最后双双死在毒剑下。——译者注

② 叶芝（1865—1939年），爱尔兰诗人、剧作家。该诗摘自叶芝短诗《驶往拜占庭》，全句是“一旦超脱自然，我将绝不再采用/任何自然物做我身体的外形，/而只要那种古希腊金匠运用/鎏金和镀金法制作的完美造型”。——译者注

③ 济慈（1795—1821年），英国浪漫主义诗人。济慈《希腊古瓮颂》的第一句就是：Thou still unravish'd bride of quietness（你是寂静的待字闺中的新娘）。——译者注

品,"叔本华热情地歌颂道,"重复和再现着通过纯粹静观把握到的永恒理念,现象界中所有永恒的和不变的东西。"所有这些理论都极尽赞美之能事,然而富有讽刺意味的是,它们加诸艺术品的伟大属性,恰好是柏拉图用以谴责艺术的那些属性。柏拉图认为,与"相"相比,艺术缺乏这些属性。不过,现在我们只需指出以下这点就足够了:一首歌相对于唱片的关系,和天气预报相对于它的录音的关系,没什么两样;希腊金匠所做的假牙[①],和金匠所做的其他工艺品一样,都是"假"的,因此它也可以算是自然之外的存在;对诗与印刷本的关系的思考,同样适用于政府农业部门印发的有关鉴定鸡的性别的小册子(佛蒙特州的农民会说,你能烧掉一本该死的小册子,却烧不掉报告本身)。也许整个的概念只不过是关于共相和属性关系的纠缠不清的讨论的一个实例。不管我们怎么看待这个问题,都不得不承认这个事实,被博尔赫斯划上等号的两件作品,塞万提斯的和梅纳尔的作品,可以产生两类复制品,一类是塞万提斯的复制品,一类是梅纳尔的复制品:这些复制品所依赖的作品是不同的,甚至是非常不同的,但是,再也没有比错把梅纳尔复制品当做塞万提斯复制品更容易的事了。塞万提斯的两件复制品,是对同一件作品的复制,梅纳尔的两件复制品,也同样如此;但是,一件塞万提斯的复制品和一件梅纳尔的复制品,却是对不同作品的复制,尽管它们看起来是如此相似,就像是同一件作品的两件复制品一样。接下来的问题是,是什么使它们成为不同作品的复制品?莱布尼茨说,假如两样东西的一切属性都是相同的,那么它们就是同一的,换言之,a 与 b 同一,意味着对于每一个属性 F,只要 a 有属性 F,b 也一定具有。由此可以推出,假如我们所讨论的作品在所有的属性上都是相同的,那么它们就是同一的。但是按博尔赫斯的想法,它们却是不同的。相同的仅仅是眼睛所能发现的

① 假牙可与济慈诗中的骨灰瓮形成对照,二者都是希腊工匠做的,一个被当做艺术品来歌颂,一个却非常普通甚至是下贱。——译者注

属性。而用眼睛所能发现的属性去辨别艺术品的同一性，是件糟糕的事。博尔赫斯的这个例子，在哲学上迫使我们将眼睛从事物的表面转移开来，去追问不同作品之间的深层区别。

博尔赫斯说，尽管梅纳尔版《堂吉诃德》中的每一个词以及每一个词出现的位置，都和塞万提斯版是相同的，但梅纳尔版远比塞万提斯版要雅致，塞万提斯版远比梅纳尔版要粗糙。塞万提斯“将本国低俗的、带有外省气息的现实和骑士小说对照起来”。梅纳尔却从另一个角度出发（另一个角度！）将当时的西班牙描述为“卡门的故里，勒班托和洛佩·德·维加的世纪”。这显然是对同一时期同一地点的描述，但是描述的角度却分属不同的时代：塞万提斯不可能称西班牙为“卡门的故里”，因为卡门是19世纪文学中的人物，只可能为梅纳尔所熟悉；而“本国低俗的、带有外省气息的现实”对于梅纳尔来说，也是一个错误的概括，因为“本国”是指西班牙，而梅纳尔却是一个法国人。让梅纳尔去反对骑士小说，这也是荒唐的，因为骑士小说在很久以前已经被塞万提斯终结了；梅纳尔可以把《萨朗波》间接地概括为历史小说，塞万提斯，一个与莎士比亚同时代的人，却根本不可能产生类似的念头。博尔赫斯写道，“风格的对比也十分鲜明。梅纳尔的仿古的文风——他毕竟是外国人——有点矫揉造作。他的前驱则没有这种毛病，挥洒自如地运用他那一时代流行的西班牙语”。假如梅纳尔能活到把他的（他的！）《堂吉诃德》写完，他或许会塑造出一个塞万提斯根本想不到的人物，也即“自传性片段”的作者（这种称呼只适合于梅纳尔）。如此等等。书是由不同时代、拥有不同国籍和不同文学意图的作者创作出来的。这些事实绝不是外在的，它们赋予作品以特征，并理所当然地把眼睛看不到的差别区分开来。换言之，作品部分地是由它在文学史上的位置以及它和作者之间的关系决定的，批评家们总是不承认这一点，因为他们总是想让我们更关注作品本身，在这个意义上，博尔赫斯对于艺术本体论的贡献是巨大的：你无法将这些因素从作品中分离出来，因为它们渗入了

作品的本质。因此，尽管上述作品在外观上是相同的，却是两件非常不同的作品。梅纳尔取得了卓越的文学成就，但是却难逃"意图谬误"的指控，这是一个值得我们好好思索的问题。

试想想，除了在视觉上没有差别外，这两部作品之间的关系是怎样的。首先，可与前述红方块画展做一个对比，在那里，每个红方块都可以看做一次独立的创造，比如说，《克尔凯郭尔的情绪》一画的作者并不知道《以色列人穿越红海》，因此，这两幅作品在外观上的形似纯属巧合。可是，梅纳尔的作品却不能看做奇迹般的巧合：塞万提斯的作品存在在先，构成了阐释梅纳尔作品的前提。此外，梅纳尔明确意识到前辈的存在，但这和罗丹的情况又有所不同。罗丹后来发觉到，《地狱之门》中的一个人物形象，简直是西斯廷天顶画中的亚当的翻版，只不过翻转了 90 度——四十年前，他去意大利朝圣时曾对亚当造型大为赞叹，并为之画了素描。[和罗丹不同，]梅纳尔没发觉他和塞万提斯所写的东西，每个字句都是一样的。他的目的是重新创造一件自己熟悉的作品。因此，他创作的是一件作品，是他自己的作品：这不是一件复制品，因为任何傻子都能复制塞万提斯的作品，其结果无非是，这件复制品所具有的价值是原作的文学价值。复制所需要的技术无非是摹写的技术；复制者仅仅是一台复制的机器，就像一台复印机，无需具有任何文学天赋；可是，梅纳尔的行为却取得了令人惊叹的文学成果。

制造一件如此著名的作品的赝品，无异于行这样一种骗术，也即你要骗得威灵顿公爵相信你才是威灵顿公爵。这简直就是一个笑话。梅纳尔的读者不得不是细心的，他们在阅读时得意识到，这部作品是把塞万提斯的作品当做自身的历史特性包含在内的，因此，指涉前一作品乃是后一作品的题中应有之义。此外，梅纳尔也并没有去引用原作。复制和引用是不同的，如前所述，复制品仅仅是把原作挪一个地方，不变的是原作的结构以及原作与世界的关系。对于收到同一封信的复印件

的那些人来说，他们所收到的其实是同一封信，对于他们来说，复印件所传递的信息和原信是相同的。但是，假如他们中的一个人，在写信时引用了那封信，那么他写的就不是一个复印件，他在表述那封信，而不是那封信自己在表述，因此，这封被他引用的信所具有的主题和意义都和原来有所不同。一般来说，引文并不真的具有原文所有的属性：它们自身不具有这些属性，却对某种具有这些属性的东西进行了展示。引文本身不会神采奕奕、深刻、机智或尖刻，假如它是这样，那也是得益于当时的语境，而不是引文本身。事实上，存在着关于引用的理论，照这种理论来看，引文缺乏任何语义结构，它所展示的是引号中的内容，也即被包围在引号中的段落；同样，名字也没有结构，或至少是和它所命名的东西有不同的结构。不管怎么说，假如梅纳尔是在引用塞万提斯的《堂吉诃德》，那么他所写的就不是关于"卡门的故里，勒班托和洛佩·德·维加的世纪"，而是关于一本著作的了。如果我们承认"x 的摹仿品不等于 x"这一推论，则我们至少不能把他所写的东西简单地归结为摹仿品。塞万提斯自有其模仿者和蹩脚的追随者，对这些人，塞万提斯在他的杰作的第二部分给予了野蛮的、伤心的回应；然而梅纳尔却明显地不属于此列。他的作品也不是《堂吉诃德》的摹仿品，而就是《堂吉诃德》，只不过是梅纳尔的而不是塞万提斯的《堂吉诃德》。在某种较深的意义上，它是真正的原创作品，在整个文学史上，我们都很难找到先例。在梅纳尔之前，谁有勇气从他自己的创造性冲动中再次派生出一件作品，这一作品原是源自完全不同的时代、出自全然有别的冲动，从一个全然不同的、远为质朴单纯的艺术家胸中涌出的？有必要提提博尔赫斯在《布斯托斯·多美哥纪事》[①]中创造的另一个疯癫文人的形

① 《布斯托斯·多美哥纪事》(*Chronicles of Bustos Domecq*)，发表于 1967 年，作者是博尔赫斯(1899—1986 年)及其友人毕欧伊·卡萨雷斯(Adolfo Bioy Casares，1914—1999 年)。Bustos Domecq 是一个虚构的笔名，由博尔赫斯和卡萨雷斯的先祖名字拼合而成。——译者注

象，这个疯癫文人实践并总结出博尔赫斯所谓“局部放大”(amplification of the unit)的原则。这个原则大致是这样的：艾略特整段摘录别人的诗句，将它们整合到自己的作品中去；庞德在《诗章》(*Cantos*)中大段收录荷马的诗篇——博尔赫斯笔下的这个人物则有过之而无不及，他整本整本地借用别人的著作，如[吉普林的]《船长的勇气》和[马克·吐温的]《哈克贝利·费恩历险记》。肯定有人想问，他的哪部作品收录了这些小说，而我却在想，如果把《哈克贝利·费恩历险记》从他的《哈克贝利·费恩历险记》里减掉的话，剩下的将只有那个局部放大原则。不过，这个作者的天赋仅限于一种选择的能力：他整本整本地借用，而梅纳尔却写了一本新的书，二者的差别在于，梅纳尔最后获得的实际上是一个片断(fragment)。

最后，我认为，我们不能把梅纳尔的作品看做对塞万提斯作品的重复。道理很简单，两件作品相似，并不意味着一个艺术家是在重复另一个艺术家。画家大卫·柏留克(David Davidovich Burliuk)①曾对我说，他画他所爱的：他的妻子、他的朋友们、他的长岛。他也爱绘画作品，尤爱荷加斯(William Hogarth)②的《捕虾女》，这幅画他曾画过很多遍。这些再现《捕虾女》的画，和那些再现汉普顿湾风景的画属于同一类。现在假设，柏留克像爱荷加斯的画那样爱上了自己的一幅画，像画《捕虾女》那样热情地摹写着他自己的那幅《丽达·贝里曼的肖像》。他无疑爱着丽达，因为他画了她，他无疑爱丽达的肖像画，因为他画了它。但很难说他在重复自己，因为，其中一幅画的主题是另外一幅画：柏留克的灵感之泉并没有干涸。我们也不能说，他在复制自己。衡量一件复制品的标准在于其精准的程度，但是，如果有人批评柏留克对自己的

① 大卫·柏留克(1882—1967年)，俄国/美国画家、诗人和批评家，曾是俄国未来主义的理论家之一，1922年赴美，死于美国长岛。——译者注

② 荷加斯(1697—1764年)，英国画家。——译者注

画摹写得不准确，他准会感到好笑；假如一张画从一开头起就不是在复制，那么就不会牵涉到精确与否的问题。如果画得不精确是不相干的，那么同样，画得精确也是不相干的，于是有可能出现这样的情况，后来画的《丽达·贝里曼的肖像》有可能在一切的细节和笔触上都酷似原来的《丽达·贝里曼的肖像》。当我们说一位艺术家是在重复自己或另一位艺术家时，必须十二分的小心。舒曼所作的最后一个曲子，其主题据说来自天使梦中所授，然而（实际上?）却来自他不久前发表的一个小提琴协奏曲的慢乐章（精神失常时期的舒曼，正好在编一本语录，这难道是一种纯粹的巧合吗）。罗伯特·德思诺（Robert Desnos）[①]的《给Youki的遗诗》——“J'ai tant rěvé de toi que tu perds ta reallité”（我总梦见你，乃至你变得不真实）——用玛丽·安·阔斯（Mary Ann Caws）[②]的话来说，就像是把他早期写给法国女演员伊冯·乔治的诗“从法语粗糙、简略地翻译成捷克语，然后又重新翻译为法语”。德思诺临死前把这首诗寄给Youki时，不知是否已经神志不清，要么是把她当成了伊冯·乔治，要么是把这首诗当做了一首新诗，又或者，这首诗和梅纳尔的小说同样都是新的？我将舒曼、德思诺与柏留克相提并论，一部分原因，是为了显示我们所讨论的问题是超越各门类艺术的界限的。

“重复”无异于是在发疯，但关键的问题在于，能否将以上现象归入“重复”的名下。在17世纪的荷兰，艺术家们一旦发现哪个题材销路好，就会毫不犹豫地去重复它以获得商业利润，这种把画当做商品的方式似乎总和坏名声联系在一起，就好像艺术的真诚和公式化的创作是

① 罗伯特·德思诺（1900—1945年），法国超现实主义诗人，参与抵抗运动，死于纳粹集中营，留下给Youki的遗诗一首，Dernier poeme *à* Youki。德思诺早年热恋比利时女演员伊冯·乔治（Yvonne George），1930年伊冯死后，罗伯特与日本画家藤田嗣治（Tsuguharu Fujita，1886—1968年）的妻子产生恋情。藤田的妻子是法国人，原名Lucie Badoul，藤田昵称她为Youki，意思是雪。——译者注

② 玛丽·安·阔斯，女，生于1933年，美国作家、艺术史家和文学教授。——译者注

不共戴天似的。卡纳莱托无疑会使用某种公式化的东西，但我们同样可以认为，他的每一件作品都是对威尼斯做出的新鲜的艺术反应。莫兰迪一遍又一遍地画着瓶瓶罐罐，近乎痴迷，难道我们能因此说，他有一套公式或他在重复自己吗？人们常批评夏加尔在重复自己，莫兰迪和他的区别究竟在哪里呢？夏加尔的作品在处理方式和主题上有雷同之处，实际上莫兰迪也同样如此，所以单从这一点上还无法将二者分开。

梅纳尔的例子只能让我们朝有待解决的问题靠近一步。近距离观察梅纳尔和塞万提斯作品之间的关系，将有利于澄清一系列深刻而有趣的关系，如作品的同一性和时代、环境以及作品诞生背景之间的关系，我们由此可以认识到，对作品主题和风格的确定，在抽象的、无历史的情境下是无效的。而通过追问两件看似无法区别的对象之间的关系，我们让艺术品这个概念中的各种直观因素浮出了水面。讨论所牵涉的两方，就各自的情况而言都是艺术品，或看起来是艺术品，关键问题在于，对它们进行思考是否有助于描画出我们最终关心的边界——也即，究竟是什么使得一件艺术品与一件纯然之物区别开来，尽管后者看起来像极了前者，却恰巧不是前者。也许，这一粗略的勘察已经达到了它的目的，我们已初步看到了可能会涉及的东西。为了看得更清楚些，我们不妨再构想一个例子。

一般认为，领带在男装中是一个荒谬的品种。不久前，人们做了种种努力，用高翻领或彩色长念珠这类装饰品取代领带，以使服装趋于理性。与此同时，领带开始出现在艺术作品中。我没有考察过整段历史，但据我所知，领带最早出现在吉姆·戴恩(Jim Dine)[1]的一幅诙谐的蚀刻铜版画中，这幅版画再现了一条再平常不过的条纹领带，还取了一个

① 吉姆·戴恩，生于1935年，美国波普艺术家。——译者注

双关语标题 *The Universal Tie*(普遍的领带或普遍的关联)——这个标题有包罗万象的意味,仿佛寓示着怀特海式的关联(nexus)或因果律或驱动太阳和其他星球的爱。其后不久,克雷斯·奥登伯格展出了一件巨大的衬衣,上面系着一条巨大的领带,紧接着,约翰·达夫(John Duff)[①]把时装界抛弃的领带组合进他的一部名叫 Tie Piece(领带碎片)的作品。1975 年,闸门打开了,麦迪逊大街的一个画廊中有整整一个展厅都是属于领带的。1975 年 1 月 10 日的《美国时代》报引述了加里·莱杰斯基(Gary Lejeski)的一段话:"艺术家们现在被领带迷住了,有的爱,有的恨,有的则解剖领带。有大头针做的领带,还有头发做的领带。"一条彩色玻璃做的领带被打碎了,所幸还有沙特尔的彩色玻璃窗,不过最近这些玻璃窗也开始被纳入保护计划了,这就是另一个话题了。

无论如何,且让我们设想一下,假如毕加索在临死前亲手制作了一条领带,在他辉煌的作品全集中又增添了一件登峰造极的作品。对于这条领带我会如此来描述:毕加索,肯定有很多年不戴领带了,他翻出了一条旧领带,通体刷上一层鲜亮的蓝色。他刷得很平也很仔细,不留下任何笔的痕迹:这是对 le peinture(绘画性)的拒绝,是对将绘画和绘画笔触神话化的拒斥,这一神话统治了 20 世纪 50 年代纽约的绘画运动。我们可以把毕加索的平涂算做作品内容的一部分,这差不多相当于缺乏乔托式的透视,应看做斯特罗齐祭坛画的一个积极特征,假如米勒德·迈斯(Millard Meiss)[②]对那件作品的刻意为之的仿古风格判断正确的话。毕加索的 *Le Cravat*(领带)曾和出自大师之手的其他作品放在一起展出,某个整理档案的人或许会嘀咕说,这样的领带,他家的小孩也能做。就此而论,我同意他的看法。让我们想象一个小孩子,将

① 约翰·达夫,生于 1943 年,美国艺术家,主要活动于纽约,成名于 20 世纪 60 年代。——译者注

② 米勒德·迈斯(1904—1975 年),美国艺术史家。——译者注

他父亲的一条领带抓过来，涂上蓝颜料，他用的是毕加索曾用过的Sapolin厂生产的蓝颜料，而且尽量涂得很平，他说，这是为了“让它看起来好点儿”。但是，仅仅因为他制作了一件和最伟大的现代派大师作品一模一样的东西，就说他有辉煌的艺术前途，我就有点犹豫了。这和小孩在客厅的墙上涂满了不得不被看做《圣十字架的故事》[①]的东西，还有点儿不同。我想进一步坚持说，即便小孩画的领带达到了这里所要求的难辨真伪的程度，也不能把它算做艺术品，有某种东西阻止它进入艺术品的独立王国；而毕加索的领带即便不被热烈欢迎，也能轻而易举地获准进入这个王国。

为了使这个例子推导出的哲学结构能达到最大化，让我们假设有一个赝品制造者，一个狡猾的投机分子，将一条领带涂成蓝色，以混淆鉴赏家的视听。可以肯定的是，他可以像凡·米格伦(Han van Meegeren)[②]那样，在选定的艺术家生平中生造出一个时期，填入并非复制品的赝品，就眼下这个例子而论，比如说，他可以造出一条玫瑰红的领带，并给予这一骗局以历史的合理性。但我们还是锁定前面那个[把领带涂成蓝色]较为简单的例子，在头脑中设想一个莎士比亚式的张冠李戴的场景，假如你凑巧是位艺术经纪人或是做艺术品保险工作的，这可是件开不得玩笑的事。因此，假设库茨(Samuel Kootz)[③][或者卡恩威勒(Daniel-Henry Kahnweiler)][④]已做到足够小心，但还是被可笑地欺骗了：在卢森堡公国的美术宫，小孩画的那条领带碰巧被挂到了

① 《圣十字架的故事》(*The Legend of the True Cross*)，意大利阿伦佐圣芳济会大教堂中的一组湿壁画，画于1456—1466年，作者为意大利文艺复兴画家皮耶罗·佛朗切斯卡(Piero della Francesca，约1420—1492年)。——译者注

② 凡·米格伦(1889—1947年)，荷兰画家，20世纪最著名的伪画制造者，曾成功地制造出维米尔、哈尔斯等画家的赝作。——译者注

③ 库茨，唯一获准进入毕加索欧洲画室的美国艺术经纪人，库茨画廊的创始人。——译者注

④ 卡恩威勒(1884—1979年)，德裔法国艺术经纪人、立体主义的早期支持者，与毕加索关系亲密。——译者注

毕加索那条领带的旁边，结果被投保了一大笔钱。毕加索自然不承认没有投保的那条领带是真品，并拒绝在上面签名；相反，他在那件赝品上签了名。毕加索的原作早已被政府的打假部门没收了，同凡·米格伦的《基督在以马忤斯》一道被打入了冷宫，在它们旁边，还有满满一雪茄盒的据说是《圣十字架的故事》的残片，来自一个布满伪画的拱顶。将来有一天，西奥多·里夫[①]教授指导的一个博士生，或许能依据种种线索解决文献中所谓的 Das Halstuchsproblem bei Picasso（毕加索的领带问题），但即使所有的识别性特征都被复原了，艺术哲学家还是会面临这样的任务，也即对一件有着艺术家亲笔签名的赝品进行评价。不过这还不是眼下的事情。

尼尔森·古德曼，第一流的哲学家和艺术经纪人，在《艺术的语言》(Bobbs-Merrill，1968)中讨论了赝品问题："在足可以乱真的赝品和原作之间，何以存在着审美的区别，这个顽固的问题挑战着收藏家、艺术史家和博物馆工作所依赖的一个基本前提。"（第 99 页）从他的这段话的言外之意中，不难推想出这样一个问题，也即，既然三条领带难分彼此，其审美差别究竟又体现在哪里——不过，就我所知，他的表态是相对于更高贵的艺术品而言的，其初衷在于指出，时间、地点和创作者这些等而下之的事实对于欣赏一件作品是无关紧要的。我听说，同样一张答卷，如果答题的学生不幸名叫埃尔默或贝莎，所得的分数就会和名叫约翰或玛丽的学生不一样。如此看来，给一个东西起什么名字，明显会影响到我们对它的评价。但古德曼所表达的态度，似乎会防止这类事情发生，此外，它还要求我们全神贯注于"作品本身"。我们对待皮埃尔·梅纳尔，应该采取一种谨慎的态度，要严守纯而又纯的审美律令，以非历史的态度对艺术作品。但是，我们所讨论的这个例子，迫使我们去回答与古德曼正好相反的问题，也即是否一种未曾知觉到的差别，或

① 西奥多·里夫，美国哥伦比亚大学艺术史教授。——译者注

不如说一种根本无法知觉到的差别，能够造成一种审美差别。需注意的是，眼下我们还没有到思考审美差别的地步，我们思考的问题，是艺术品与其非艺术的副本之间的本体论差异这类更原本的问题，其中有一个问题是，这些差别，也即经过仔细检查也无法觉察到的差别，是否能造成审美差别或诸如此类的东西。人们觉得，它一定会是这样的：要求我们投身于艺术品本身的纯粹主义者会认为，我们所投身的毕竟是一件作品，至于那些没有意义的作品是否也有类似要求，那是不清楚的，比如说，我们偶然用颜料泼出来的《波兰骑士》(即使它在某种意义上也是一件作品，它的身份也必然不同于《波兰骑士》，尽管从外表上找不出什么差别，但要对这样的作品也起同样的"审美反应"，那简直是不可思议的)。

古德曼奇怪地抛弃了此问题的一个前提，也即外观上的难分彼此。他似乎认为，无法区分只是暂时的，或迟或早总会有差别出现。知道两件作品中有一件是赝品，这一差别已足以使我相信"一定存在着可以通过学习而感觉到的差别"。这一信念，作为一个调节性的原则，"在对鉴别力进行训练的同时，也给予当下的外观以重要性"。古德曼进一步论证说，没有证据表明不能在将来找到知觉上的差别，因此，那些今天看起来相同的东西，明天看起来或许会大不相同，到了那时候，人们一定会对以前的困惑感到十分诧异。他找来的论据还有，眼耳在捕捉极微小的变化时能达到的敏锐程度是不可思议的。因此，这差不多是个心理学问题，而不是本体论问题。

对古德曼所做的分析，还有很多可说的。我们可以通过训练获得辨别能力，我们也可以学会对两样东西比如说对酒进行极精微的鉴别，这都不是问题。通过学习，我们常常能看到以往看不到的东西，其实道理也很简单，观看方式对于采取这种观看方式的人来说是透明的[也即不可见的]，而当原有的观看方式被改变后，这些观看方式也可以变得不透明[也即变得可见]。艺术史中充斥着这样的例子。我毫不怀疑，

乔托的同代人震惊于他的写实主义，在他的画中看到的仅仅是男人、女人和天使，而不是我们现在所认识到的乔托特有的观看男人、女人和天使的方式。乔托的视觉模式已成为一种典型的文化成果，任何人都可以学习如何去识别它。凡·米格伦假造的维米尔作品，现在被看做赝品，可是20世纪30年代的人却不会这么看，这不仅是因为我们现在有了化学或X光分析手段，也和古德曼所描述的视觉敏锐性的提高无关，我们现在能看出它们是赝品，是因为我们看到它们充斥着30年代的样式主义手法，而在30年代，这些手法却不会被看做样式主义的，不会被看做一种再现的方式：当我们在某个历史时期生活的时候，我们未必知道这段时期对于将来的历史意识会是一副什么模样。因此，从一个时代过渡到另一个时代，这本身就能将原本隐藏的特征带到可知觉的表面上来。最后，从逻辑上来说，两件不具有同一性的东西，总是可以找到不同点的。

我想，这就是古德曼的底牌。如果a和b不具有同一性，那么从逻辑上来说，就一定存在着属性F，为a所有，而为b所无，但是，这却并不必然要求F是一个可感的属性——我们已经碰到足够多的indiscernibilia（无法分辨）的情况，在那些例子中，单凭感觉是无法捕捉到那些区别的。将来的研究有可能揭示出，在知觉上没有差别的两样东西——从逻辑上来说，可能有两样东西，在知觉上是无法分辨的——彼此间会有怎样的不同。知道两件作品存在着差别，可能会使我们看它们的方式甚至对之进行反应的方式有所不同，但是，它们之间的差别，未必是我们能“看”出来的。古德曼隐藏着一个令人惊讶的偏见，认定所有的审美差别都是知觉差别。我想，无论审美差别是怎么一回事——甚至可以假设古德曼的有关论述是正确的，还可以假设，经过长时间的观察和比较我们终究能发现区别，因此，如同可以学会去分辨vogne romanée酒和beaujolais酒，我们也可以学会去分辨利波·利皮

(Lippo Lippi)与菲利皮诺·利皮(Filippino Lippi)[1],维米尔(Jan Vermeer 或 Johannes Vermeer)[2]与彼得·德·霍赫(Pieter de Hooch)[3]——这仍然无助于我们去解决那个严肃的本体论问题,也即如何确定何者是艺术品,何者是非艺术品。比如那三条领带,可能在知觉上是有所不同的,但这并不必然意味着,我们能根据这些知觉上的差异确定哪件是艺术品,哪件不是艺术品,其主要原因在于,我们不清楚,像"艺术品"和"赝品"这样的概念能否翻译为一系列简单的感觉谓词。在某些情况下,我们能通过检查找出赝品,这却并不表明"赝品"是一个知觉概念。人们会认为,某作品是赝品,是和它的历史有关的,是和它诞生的方式有关的。而称某物为艺术品,至少是否弃了这种类型的历史和它的联系——事物并不把自己的历史挂在脸上。我想说的最后一点是:假定这三条领带之间的有趣区别是与知觉差异有关的,这差不多是可笑地混淆了它们各自的艺术兴趣。有些画必须经过训练有素的、小心翼翼的观察才能显示自己的真面目:普桑或塞尚的作品,莫兰迪画中那些神奇的笔触,都是供欣赏和鉴赏的对象。但这几条领带却不属此列;鉴赏在这里是全不相干的,因为毕加索的领带有将青花鱼扔到人脸上的全部微妙难解之处。不管这三条领带中哪一件是无可争辩的艺术品,无论这件艺术品的审美兴趣是什么,都不可能和欣赏有什么联系。

绝非偶然,刚才提及的艺术家实际上都无法创造我们假托毕加索之名创造的作品。这个事实值得关注,是因为并非由于毕加索是一个艺术家,才使得毕加索的而不是小孩的领带成为艺术品,这点和 J 的情

---

① 利波·利皮(1406—1469 年)与菲利皮诺·利皮(1457—1504 年)是父子关系,同为 15 世纪意大利佛罗伦萨的著名画家。——译者注

② 杨·维米尔(1632—1675 年),17 世纪荷兰画派的杰出代表。——译者注

③ 彼得·德·霍赫(1629—1681 年),17 世纪荷兰画家,以擅长描绘妇女儿童著称,他的风格接近于维米尔。——译者注

况不一样，此外，即便一个人碰巧是艺术家，他也得和他所创造的东西处在合适的关系中。当沃霍尔用他的布里洛包装盒将马厩画廊塞得满满的时，我们多少会感到有点不公平：普通的布里洛包装盒实际上是由某位艺术家设计的，这位艺术家迫于生计的需要，从抽象表现主义转而从事商业艺术；问题在于，凭什么沃霍尔的纸盒价值200元，而那位先生的产品却不值一毛钱。如果能说清楚这是为了什么，也就能说清楚，在我们所举的第一个例子中，为什么乔尔乔内敷了底色的画布看起来和其他的红方块毫无二致，却无缘成为艺术品。

一部分原因必须到历史上找答案。如沃尔夫林（Heinrich Wölfflin）[①]所说，在任何一个时间点上，并不是任何事情都是有可能的。他的意思是说，某些艺术品偏偏不能作为艺术品加入到某段时期的艺术史中去，尽管在那段时间，人们也可能在制作与此相同的东西，而这些东西在当时并不叫艺术品。在朝前发展的历史方向中，我们很容易领会到这一格言的说服力。一位雕塑家，在普莱克西泰勒斯（Praxiteles）[②]那个时代制作仿古的阿波罗躯干像，很可能会饿肚皮，因为那个时候的艺术世界已经进化到不承认这种东西是艺术品的程度，除非碰到了适当的机会，人们才制作这样的古董。当时的艺术世界会把刻意为之的古风形式从当时的艺术语言中清除掉，而在今天，如果有哪位艺术家选择了古风形式，倒是可以得到理解和宽容的；不过，今天要是有人使用石灰岩柱，其意义自然也不等于史前巨石柱在当时的意义。假如有哪位艺术家在今天展出了一幅华托风格的画，我们在判定他过时前会有几分犹豫；这或许是一种具有自我意识的拟古主义，就此而论，这位艺术家对待洛可可风格的角度和方式是和华托全然不同的。无论如何，这些例子都含有逆历史潮流而动的意味，有点像在马利布海

① 沃尔夫林（1864—1945年），瑞士艺术史家。——译者注

② 普莱克西泰勒斯，公元前4世纪的希腊雕塑家。——译者注

滩孵化恐龙蛋那样是年代错乱的。我对相反的方向更感兴趣，我们不妨想象一下，假如后一历史阶段的东西出现在前一阶段或更古老的阶段会怎样：比如说，罗伯特·莫里斯(Robert Morris)[1]在今天展出的一堆麻绳，假如放到了17世纪的安特卫普，麻绳自然还是麻绳，但我差不多敢断定，它们就不会是艺术品了，其道理很简单，当时的艺术概念还没有进化到能容纳它们的程度。这类玄想自然是冒险的。杜尚的雪铲在20世纪初是极其常见的，杜尚从雪铲厂无数一模一样的工业产品中将它挑选出来，而它的弟兄们却遍及布尔乔亚世界，在车库中随处可见。但是同样的东西——木棍，一端连着曲线形的金属片，另一端连着和今天的雪铲把形状相似的木柄——我推想，在13世纪会是非常非常神秘的；但是，它能否被那个时空的艺术世界接纳，却是大大值得怀疑的。同样也不难设想，有些东西生产出来，不被当时的人看做艺术品，但到了后来的时代，与之类似的东西却会被看做艺术品。

老普林尼(Pliny the Elder)[2]曾说，有一样东西，出自艺术家之手，被时人目为奇迹：画的是一条线在一条线中，后者又在另一条线中(这并不是说这幅画的主题是这些线，而是说这幅画由线中的线中线组成)。一位画家去拜访另一位画家，发现他不在家，却看到一块空白的画板，于是信手在上面画了一道笔直的垂线，犹如得尺规之助。他确信朋友肯定能看出这是谁的手笔，于是就散步去了。他的朋友回来了，看到了画板上的挑战，于是大笔一挥，在这道线上又画了一道线，将原来的线劈成了相等的两半。前者相当于走路走得笔直，后者相当于在一条直线上走钢丝，其难度之大可想而知。这样，他把一道线剖成了两半，而画这道线的人原本没有想到线是有宽度的。散步的朋友回来了，

① 罗伯特·莫里斯，生于1931年，美国艺术批评家和极少主义艺术家。——译者注

② 老普林尼(公元23—79年)，原名Gaius或Caius Plinius Secundus，古罗马博物学家，在其《博物志》(或直译《自然史》)中，记载了不少画坛轶事。——译者注

画上了第三道线，把第二道线又分成了两半，最终赢得了这场友好的比赛。艺术家们显示出令人叹为观止的技艺，就像是运动员在竞技，为此感到震惊的人群蜂拥而至，争相一睹为快(要是有人存心欺骗，就会用尺规来画线)。但是，人们并没有把它当做艺术品，而是看做一种神乎其神的绝技。在麦迪逊大街如今也有类似的东西在展出，但人们不再关心那些线是怎样画出来的，而是把它们看做巴尼特·纽曼(Barnett Newman)[①]和弗兰克·斯特拉(Frank Stella)[②]所取得的成就的综合。想想巴尼特·纽曼的"拉链"和弗兰克·斯特拉的"机械性边缘"。帕拉赫修斯(Parahesios)可能无法想象，这样的东西怎么会是艺术品，除非他把它想象为(对条形肌的长度的?)一种摹仿，而这样一来，他一定会对选择这样的题材提出异议，因为这也是一个要紧的因素。无论如何，基于同样的历史理由，同样一件东西，如果是从毕加索手里出来的，就是艺术品，如果是从塞尚手里出来的，就不是艺术品。可以设想，一向细心的塞尚可能会把这块领带形的布料当做抹布(我们知道，他每画完一笔，都会用布抹一下画笔)，我们知道，塞尚一贯是节俭的，他一定要把这块布用完才舍得扔掉，最后的结果有可能是，这块布两面都沾满了毕加索所用的那种蓝色——我们曾设想，毕加索用这种蓝色涂抹的领带是一件艺术品。我们甚至不清楚，塞尚是否会产生以这种方式制造艺术品的念头，因为那时还没有这样的艺术概念。然而毕加索以善于点化寻常事物而著称。既然他曾把一件玩具变成大猩猩的头，把一只破篮子变成山羊的胸骨，把自行车零件变成公牛头，把煤气嘴变成维纳斯，那么，又如何不能实现最终的一变，将物变做艺术品，将领带变为《领带》? 在当时的艺术界有这样的空间，在毕加索全部作品的内在结

---

① 巴尼特·纽曼(1905—1970年)，美国极少主义画家，以大色域和垂线著称，他将自己的垂线戏称为Zips(拉链)。1959年，格林伯格在麦迪逊大街的一家画廊为他策划了一次展览，纽曼从此声名大噪。——译者注

② 弗兰克·斯特拉，生于1936年，美国极少主义画家和雕塑家。——译者注

构中也有这样的空间(毕加索的作品对于界定艺术世界的空间起到了很大作用),去容纳毕加索在那样一个时空中创作的那样一件东西。在绘画的疆域内,塞尚虽然是一个跌跌撞撞的创新者,但他只能选择去探索为边界所包围的疆域,却不能对边界本身进行改变,他只能选择用绘画的方式来创造苹果和山。

上述思考只是为了表明,某件东西成为艺术品是需要有历史机缘的,它只能出现在这一时刻而不是在那一时刻。我们在讨论皮埃尔·梅纳尔时关注的那种与语境有关的特性,在这里也值得注意,比方说,把某种事物描述为幽默的,就和这种特性有关。没有什么必然的属性可以让你把某物认做幽默的,这是因为,同样一句话在某个语境中是幽默的,在另一个语境中就不是了,因此试图记住一堆幽默的句子是没有用的,除非你能同时记住它们出现的语境,而这些语境是稍纵即逝、一去不返的。迪斯累利(Benjamin Disraeli)①一次赴宴,主人端上来的东西都是凉的,宴会快结束时送上香槟酒,他说道,“最后来了点暖和的”——这一幽默是摧毁性的,虽说这句话在字面上一点儿也不幽默。语境就是这样把普通的词句变成了幽默。不过,从可能性到现实性的距离是遥远的,对于我们要解决的问题,我们并没有走多远。

人们或许会问,什么是《领带》的主题?或者说,它有主题吗?一个可能的回答是,这又是一个历史问题,至少部分地取决于毕加索当时认为它有什么主题。有可能,他会像本书开头的J那样粗鲁地否认它有任何主题。我打算接受这个答案,并准备以本书开头曾简略提及的思路来思考它。它也许没有主题,但是“它有什么主题”这个问题并没有从我们手边滑开。而对于那个小孩子画的领带来说,却没有必要去追问它有什么主题。小孩画领带,或许反映出仇父的俄狄浦斯情结(想想

① 迪斯累利(1804—1881年),英国政治家、作家。——译者注

领带所具有的性的象征意义!)，这摆明了是一种姿态，是对这一姿态的表达；但是，既然它是某种征候，就算不上是一个有主题的东西，其道理何在，容我到后面再做解释。如果这个例子太边缘了，那么至少塞尚的擦颜料布是没有主题的，它仅仅是一块沾满颜料的东西。可以说，毕加索和塞尚的领带都是没有主题的，但是这两种说法背后的理由是不同的。在前一种情况下，作品缺乏主题，是因为毕加索想让它没有主题。在后一种情况下，主题之所以是缺乏的，是因为从逻辑上来说，这类东西就不该有主题，它仅仅是物(或人工制品)。类似的情况是：问一个人抬胳膊的理由，他或许会回答说，没有任何理由，仅仅这么一抬而已，apropos de rien(不为什么)，没有任何隐藏的动机。他可能是错的——会存在，永远都会存在隐藏的动机——但如果他是正确的，他就对一个问题进行了否定的回答，但看起来他并没有否定问题本身。问题可以提，但是，就这个问题而言，肯定性的回答是不可能出现的。相反，如果一个人抬胳膊是因为痉挛或其他不明原因，这就不能算是他所做的"行为"，但是，因为它看起来像是一个行为，我们就会问为什么；这时假如他说没有任何理由，他就把它从问题所适用的范围中排除掉了，用刚才的话来说，就是把问题本身给否定掉了。就此而论，艺术品和与之相仿的物之间的关系，类似基本行为和与之相仿的肢体动作之间的关系。

在对其他两条领带进行讨论之前，且让我们回到用颜料偶然泼溅出来的《波兰骑士》。我们还是来问问，它是关于什么的，它的主题是什么。我想，答案多半是它没有主题，但是，这里看起来有一个争论点。既然它和《波兰骑士》在形式上完全相同，那么后者的主题也就是它的主题，如果后者的主题是模糊的，那么它的主题也就是模糊的。但是，《波兰骑士》本身是有结构的，即便泼溅出来的颜料看上去和《波兰骑士》一模一样，也很难说这滩色渍有结构。即使它有结构，也很难说它继承了这一结构原有的意义。

如果这么说不容易理解，那么就让我们来考虑一下快照——没有

比快照更简单的摄影了。假设这是一张世贸大厦的快照。我们知道得很清楚，什么是这一描述为真的前提：不论是从哪个角度拍的，它都必须与世贸大厦本身相像。为了不至于使问题复杂化，我们假设这张照片没有任何不清晰的地方。更重要的是，它还得拍的是世贸大厦，从世贸大厦来的光线与底片发生化学反应，造成了相应的明暗构图。现在再假设另一张照相纸上有着同样的明暗构图，但不是由世贸大厦引起的。也许这个图形是神秘地来到这张纸上的，也许是不小心错按了快门，而当时相机正巧对着卡纳维拉尔角的海浪——正是以这种巧合为基础，我们一点一点地建构起关于艺术的哲学——最后的结果是，它看起来就像是一张世贸大厦的照片。但它又不是世贸大厦的照片，因为它不符合一张世贸大厦的快照所必须具备的因果条件。因果关系不同，拍到的东西也就有所不同，我们不难想象，历史的因果有时会和我们宣称这是一张记录性的照片相违背，和我们宣称这是一张快照相违背。我认为，这些思考有着重大的哲学意义，不过这里只能涉及其中的一部分，因为它们和我们的论题有着突出的联系。

在《沉思录》中，笛卡儿认为 les choses qui nous sont representées dans le sommeil sont comme des tableaux et des peintures（梦中所表象的东西就像是图画）。他还问：我们能否知道此刻我们是在做梦还是清醒的？由于他在知觉论上是一个再现论者[①]，所以我们清醒时的表象同样也 comme des tableaux et des peintures（如同是图画）。梦与醒的区别就在于，当我们清醒着并真实地去感知时，表象（representation）是由它所仿似的东西引起的，如此看来，真实的知觉非常类似于我刚才所界定的快照。如果这一说法多少有些道理，那么立即就会产生一个问题：笛卡儿假定我们能认出一个表象（一个观念）是这或者是那——比如说，是他自己，穿着长袍坐在桌前，思考着关于外部世界的问题，而这

① representationalist，也译反映论者。——译者注

种“认出某某是某某”的活动，与他究竟是梦见自己如此还是真的知觉到自己如此，是没有关系的。如果一个真实的知觉就像是一张照片，那么基于同样的道理，一张照片仅仅属于引起它的、与之相似的东西，而一张仅仅外观相仿却有着不同因果机缘的图片则不是，因此，一个观念或一个表象，只有具有相应的因果机缘，才能成为我们相信它所是的东西，而一个与之类似却有着不同因果机缘的观念则不是。因此，如果我正确地将一个观念确定为是“关于某物的”，那么，我就不能从理智上怀疑：假如它是我所认定的那个样子，它就必须具备一定的因果机缘。要么，这一怀疑是不明智的，要么，这一“认出某某是某某”的活动是错误的。因此，只要我的观念是“清楚明白”的，也即是关于这或关于那的，（假设反映论或者说再现论是正确的，）它就必须符合我被迫认定的那些因果联系，其前提是我如其本身地认出了这些因果联系。当然，再现论（representationalistic theory）也许是错误的，而且也许真的错了，但值得特别注意的一点是，在结构中至少有一个要素是必须牺牲掉的：要么关于外部世界的问题是不存在的，要么我无法识别出表象，或无法识别出根本不是表象的观念。

我们当然不必在这里继续深究笛卡儿的理论，但他著名的两难却为运用如下思想再次提供了机会：两件东西酷似，却不是同一件东西；或者说，在二者中，有合适因果机缘的，是有所关于、有所云的（be *of* something）的原本，而其副本[因为没有合适的因果机缘]却是无所关于、不知所云的。在《哲学研究》中，维特根斯坦设想有这样一个部落，碰巧用到一种装饰纹样，从外形上看和我们在微积分中用的公式一模一样：

$$\int[F(x)+g(x)]\mathrm{d}x=\int F(x)\mathrm{d}x+\int g(x)\mathrm{d}x$$

但这并不意味着，他们的装饰也具有公式所具有的意义：和的积分等于积分之和。

这些记号是如何产生的，决定了是否能产生意义问题和真理问题。不过，也许土著人帐篷上的装饰本身是有意义的；也许，它不仅是装饰。但是，不等到我确知这个记号对他们意味着什么，我就不能确定它是否具有求和函数式的句法。

我们假设毕加索的领带是有主题的，我们还进一步假设，考虑到毕加索平涂蓝色的方式，可知其主题是关于绘画的。在20世纪50年代的绘画中，就平静如镜的学院绘画而言，笔触是最为紧要的，因为它能直接传达沉淀在画布上的行为，画家们甚至想都没有想过要去隐藏笔触。由于人们实际上把绘画理解为行为——行为是这些作品的原因和实质——“笔触”便成为一个饱载感情的象征。也许我们能把毕加索的拒绝使用笔触理解为对此的一个反驳，也就是说，其实有很多种方式来实施绘画这一行为，绝不仅限于抽象表现主义狭隘的肢体语言。这一假设的要点是，假如某人对有关笔触的形而上学并不知情，那么他就看不见《领带》平涂色彩的意义，正如某人不熟悉黑死病之后的佛罗伦萨和锡耶纳的艺术史（如米勒德·迈斯所写的），就看不出斯特罗齐祭坛画有意回避乔托透视法，也看不到神的形象和人的形象之间的生硬的、非自然的关系，须知，在乔托之后，这些形体关系已经能处理得非常自然了。有意地拒绝一种再现方式，意味着拒绝一整套看待世界和人的方式，因此，这是一次艺术的尝试，它试图重建被愚人们以写实主义的名义弄得一团糟的关系，那种写实主义据说是由乔托的画奠定的。一个对绘画风格有所了解的人，看到纳多·德·锡恩尼（Nardo da Cioni）或安德里亚·迪·欧加纳（Andrea di Orcagna）的画，将很容易判断它们属于乔托之前的时代，实际上，这样的画，在乔托之前是很常见的。但是，它们当然不具有我们现在所看到的那种意义，因为那时乔托还没有诞生，黑死病也没有使佛罗伦萨和锡耶纳城满目疮痍。

这也就可以解释，为什么即使塞尚的领带是一件艺术品，其意义也

必不同于毕加索的那条领带，因为该发生的事还没有发生，因此不可能形成艺术的一个主题。同样也可以解释，假设小孩的领带有一种意义，它也必不同于毕加索的领带的意义；我们不会指望那个小孩子能消化当代艺术界的一段历史，也不指望他能对有关笔触的疯狂争论有所评价。要想使上述情况成为可能，不仅需要艺术史出现新的变化，而且必须把这段艺术史消化掉，变成自己的东西。而小孩子是不可能做到这些的。但如果他知道波洛克（Jackson Pollock）[①]、德·库宁（Willem de Kooning）[②]和克莱因（Franz Kline）[③]干了些什么，“这种东西我家小孩也会做”这句话的意思就会转变了，它的意思不是这件作品不值一提，而是自己家的小孩太能干了。

从这个角度来看，赝品的情况也许只能是这样的：赝品和它的制造者处在一种扭曲的关系中，它不是为制造它的人立言，而是假装为别人立言，比如说，毕加索。赝品制造者的动机是多种多样的。凡·米格伦作伪，是因为他想证明自己画得和维米尔一样好，但我们很难设想，这是他通过摹仿维米尔而为自己立言，他通过这些伪作表达的东西，只能从欺诈的角度加以辩护。无论维米尔有可能通过凡·米格伦的伪作道出了哪些东西，它们都不可能等于这些画本身道出的东西，因为，这些画毕竟不是维米尔亲自创作的。凡·米格伦的情况毕竟不同于1935年或其他年代以维米尔风格作画的艺术家，这些艺术家通过有意使用过时的风格而自我遣怀，他们想表达的，或许是对荷兰艺术今不如昔的一种叹惋。

我们现在再回到J自称是艺术品的阴郁的红方块，可能只能这么说：它诞生于一种特殊的理论氛围中，在这种理论中，艺术和现实的边

---

① 波洛克（1912—1956年），美国抽象表现主义画家。——译者注

② 德·库宁（1904—1997年），荷兰裔美国抽象表现主义画家。——译者注

③ 克莱因（1910—1962年），美国抽象表现主义画家。——译者注

界成了将艺术与现实区别开来的活动的一部分，作品将这一边界囊括在自己内部并试图超越它。通过将自身的定义包含在自身内部，红方块成了艺术品，但它仍然是空的（empty）。

在这个漫长的、迷宫式的对艺术本质的讨论中，我想我们并没有走得太远：我们只是看到，这一讨论关系到一个有关“关于”（aboutness）的问题，显而易见，这一问题不独和艺术品有关，也和很多其他种类的东西有关。现在，离我们所期待的哲学成就，还有相当漫长的道路。但在我们继续上路之前，不妨稍做停留，借哲学家弗朗西斯・斯帕肖特（Francis Sparschott）[①]提出的几个深刻的问题，来审视一下 J 的画作。斯帕肖特问道：“有没有这样一位批评家，面对一幅空无内容的画所表达的东西，从前认为不真实，后来又认为是真实的呢？”他又问：“在一幅空无内容的画所表达的东西中，有没有什么能让人或会让人感兴趣呢？”他最后问：“一件空无内容的作品所表达的，是否总是关于形式的，‘在现时代之美术馆中，是否存在着一位画家，能够不去展出这样的作品？’”（载《美学与艺术批评杂志》，1976 年，第 79—80 页）

假设这里谈论的不是一位画家，而是一位版画家，他将墨汁泼在木板上，印刷并展出这样的作品。我的一位艺术家朋友，日本现代木刻大师栋方志功（Shiko Munakata）[②]就是这样做的。栋方志功有一次这样写道：

> 我建议一位门外汉把印度墨汁刷在一张未经雕琢的木板上，将纸放在上面印刷。他会得到一张黑色的版画，但他最终获得的不是墨汁的黑色，而是版画的黑色。

① 弗朗西斯・斯帕肖特，1926 年生于英国，毕业于牛津大学，1955—1991 年在加拿大多伦多大学教授哲学。——译者注

② 栋方志功（1903—1975 年），日本现代木刻的重要代表，“二战”后在欧美国家建立了自己的声名。——译者注

> 对木板进行雕刻，会赋予版画更大的生命和更大的力量。无论我雕刻的是什么，我都会拿来和未事雕琢的全黑版画做比较，并问我自己："哪个更漂亮，更有力量，更深刻，更宏伟，更运动，更宁静？"
>
> 如果还有哪些地方比不上这块未经雕琢的木头，我就没有创造出自己的版画，我就输给了木头。[《保田与重郎》(*Yojuro Yasuda*)，栋方志功编，Charles E. Tuttle，1958，第5页]

批评家肯定能从这段表白中学到一点东西：墨汁的黑色和版画的黑色是有区别的，极少有艺术哲学论文能得出这种令人惊叹的洞见，单凭这一点便足以拯救任何有关艺术哲学的论文。假如批评家听说过栋方志功的这段表白，当他看到一张全黑的版画时，他能不能领悟到这一洞见呢？我想他是能够的，但肯定不能只盯着版画看而不去做深入理解。在栋方志功的系列作品《东海道新干线的53站》中，有一张富士山的版画，据我所知，比他的任何一张作品都更接近于一张全黑的版画，只可惜很少有人懂得欣赏它的深刻。如果制作一张全黑的版画是有意义的，那么接着制作第二张、第三张还有意义吗？我想，有人可能会决定不做任何可能"输给木头"的事情。但是，会有人能"无视于它的存在"吗？我不敢肯定这里的"它"究竟是指什么，但我敢肯定，只要有人领悟了全黑版画的深意，他就不再会懂得"无视于它的存在"的意思。有人或许会说，与J的作品相比，这些版画毕竟还不是空的，因此栋方志功的"深刻"对我们来说是没有价值的。我同意这一说法，但它还应包含这层意思，也即，将我们面前的版画或画说成是空的，这是一件相当难的事情。

第三章　哲学与艺术

有人认为，艺术天生易受哲学的影响。为什么非如此不可？我个人认为，哲学的主题是特殊的，并不是所有的东西都适合做哲学的主题。若我所见不错，则去追问这个为什么，立即就能将我们带入关于哲学、关于艺术的讨论。因此，在本章，我将一方面关注艺术哲学，另一方面则关注这一哲学据说首先应该面对的东西，也即艺术本身。如同任何严肃的哲学探讨一样，这一探究一上来就会是元哲学的，带有自我意识的，这一哲学具有笛卡儿假装在思想中发现的那种自我反思的特性：无论我想什么事情，我都会在同时既意识到事情，也意识到思想本身，因此，被思想所揭示的事物结构，恰好揭示了思想自身的结构。从逻辑上来说，哲学和哲学所思考的对象是密切相关的，如果哲学的本性真是如此，那么，我们就能提出一个在艺术哲学中很少被想到的问题：为什么艺术是那样一种东西，关于它可以有一套哲学？事实上，从柏拉图到亚里士多德，再到海德格尔和维特根斯坦，没有哪一个大哲学家会不谈及这个话题。这又是为什么？

实际上，这或许只是一种诱惑：也许哲学家们喜欢谈论艺术，是一种全然外在的事实，他们之所以这么做，只是因为世人对哲学家有这种期待，没准他们在骨子里是大俗人也未可知（如康德）。我所想的与此相反，我相信哲学的诸环节在逻辑上是封闭的，在哲学力量的推动下，

那些严肃的、系统的哲学家(除此之外,别无可能)或迟或早会围着有内在相关性的话题转上一整圈,假如艺术真的在圆圈上,他们就势必会碰上艺术——如果他们从别处出发,一定会在半路上碰到艺术,如果他们从艺术出发,就一定会转到别的话题上。对艺术有着深切感受力的尼采,是以艺术为出发点进入哲学的问题圈的,其后才系统地接触了所有重要的哲学问题;康德,看起来对艺术完全没有感觉,却以艺术结束了他的圆圈,他对艺术的讨论,是历史上对艺术进行的最重要的哲学讨论之一。很难想象一个哲学家只是就艺术而论艺术,而和艺术事实上、原则上植根于其中的概念母题切断联系。

由于这个缘故,那些不搞哲学的人读了哲学家讨论艺术的著作,常常会大失所望。并非所有和艺术沾边的东西都能自然而然地进入哲学意识,而艺术使人神魂颠倒的、对人有吸引力的和具有重要意义的部分,常常是与哲学无关的。此外,对于艺术和哲学的交集部分,哲学家常常倾向于将自己的体系整个压在上面,仅仅根据自己的需要对艺术进行取舍。因此,普通的读者会发现,哪怕是为了开始欣赏哲学家写的东西,也得先去熟悉哲学家的体系——他必须理解康德的批判结构,消化柏拉图的本体论图式——而且,他还会发现,所做的这一切都是不值得的,哲学所拯救的艺术现象是何其之少,而舍弃的精华是何其之多,就好似杀鸡取卵,全然令人不可思议。对于那些碰巧对 x 有点兴趣的人来说,常常会对关于 x 的哲学有这种那样的抱怨,这也是司空见惯的事。比如,关于科学的哲学和关于语言的哲学,也会遭到同样的埋怨,我们有必要去想想,为什么继艺术之后,科学和语言会被认为是与哲学理所当然有关的两个话题,而那些被俗人认定接近于艺术的东西却不是:时尚、手艺、烹饪、养狗,如此等等。除了和语言学接近的那一部分外,语言学家对于语言哲学能做什么是感到困惑的;而哲学家们对此感到更为困惑,他们打开后门走出去,成了语言学家。但是,关于语言的哲学问题和关于语言的科学问题几乎不可避免地是两个方向的问题

(这并不意味着应用语言学所关注的某些问题不是哲学问题),科学哲学的情况也与此类似。我想,艺术哲学的情况也是这样的。这是因为,无论举多少生动的例子,艺术哲学与普通人对艺术的兴趣也不在一条直线上,关于艺术的哲学文章,越是写得好,越是具有典范意义,就越容易让人们产生这样的印象:艺术哲学从根本上是和艺术生活无关的,从那些枯燥的、舍本逐末的分析中,我们得不出一丁点关于艺术的有价值的洞见。因此,艺术哲学家们和艺术世界,就像两条曲线,在一点上相交后就各奔东西,永不碰面。从诵诗人伊安的时代一直到纽约第十大街俱乐部中的荒诞无稽,艺术家对于哲学家们的所作所为一向感到意气相投,现在以理论的、理性的方式对待哲学家的活动,却让它们遭受了成倍的敌意。

假如艺术没有进化到将"什么是艺术"这个哲学问题纳入艺术的核心区域,那么以上的情况就会一如既往地继续下去。[随着艺术进化到哲学,]艺术哲学不再站在艺术之外,用不相干的、外在的眼光打量这一主题,而是成为这一主题的一种内在表达。看起来似乎是,全部的艺术品只剩下为哲学所感兴趣的那么一两件,以至于没有为艺术爱好者留下余地。艺术验证了黑格尔关于历史的学说,根据这一学说,精神注定会成为关于自身的意识。具有自我意识的艺术,再次展现了历史的这一思辨过程,艺术之为艺术的意识是反思性的,可以与成为自我意识的哲学相媲美;现在剩下的问题是,艺术与艺术哲学的区别究竟是什么。跟着的问题是,既然艺术品已经变身为艺术哲学的操练,那么,本书,作为艺术哲学的一次操练,与一件艺术品的区别何在。我期望这能将第一章提出的问题提升到一个新的境界,也即,为何两件外观难分彼此的东西,其中一件是艺术品,而另一件则不是,比如,前面提到的那个地位卑贱的启罐器和那个地位高贵的[启罐器模样的]雕塑。

无论如何,艺术的定义以一种明确的方式成了艺术本质的一部分;由于对艺术的定义,在很大程度上都是哲学先行的(不过,哲学先行并

不意味着定义是现成的，因为做哲学不是编词典，于是，我们所关注的问题可以表述为：凭什么认为艺术应该成为哲学家们定义的对象），只要我们所关注的是下定义，那么就会出现哲学与其主题之间的某种一致，但如果哲学所面对的主题就是哲学自身，就会出现一种令人惊讶的例外。这差不多不可避免地暗示着，哲学和艺术是同一的，之所以会有一种关于艺术的哲学，其原因在于哲学总是对自己感兴趣，并进而认识到艺术是自己的一种暂时的异化形式。这差不多是一个不可避免的结论；但是，这恰好是我们应该审慎地加以抵制的。无论如何，既然事到临头，我们最好还是自觉地转向"为艺术下定义"的事业，而由于艺术与哲学之间的界限有被取消的危险，对艺术的定义因此很难避免成为对哲学的定义，实际上，也即哲学内部的自我定义。

由于哲学与其主题之间存在着这种逻辑上的共生关系，我们惊讶地发现，有一些研究哲学和艺术的最优秀的哲学家，会坚持认为艺术是不可定义的，为艺术下定义的企图是错误的，其原因不在于[艺术]没有边界，而是因为以普通方式无法划出这条边界。又或者，假如关于艺术的定义是不可得的，进而，艺术哲学与艺术之间的边界也被冲击得荡然无存了，那么，无论是关于艺术哲学的定义，还是关于哲学本身的定义，就都是不可得的了。我们不难想到，这种挑战一定是来自维特根斯坦。

对于维特根斯坦来说，哲学一向就是成问题的，在《逻辑哲学论》中，他给哲学安上了"无意义"的罪名，理由是在世界的终极表象中找不到哲学命题的位置（假如它们能被称为命题的话）；在《哲学研究》中，他给哲学定的罪名是，哲学是多余的，并最终是无意义的，这是因为，在我们的生活形式中，找不到哲学表达式的位置。在《哲学研究》中，哲学出现于"语言放假"之时；在《逻辑哲学论》中，哲学出现在我们从自然科学的边界堕入无意义的空洞之时。哲学不反映任何事实，尽管哲学的践行者相信这一点；哲学也不做有意义的工作，尽管其狂热的追随者信奉

这一点。因此,那些声称自己说着哲学语言的人,不是错用了语言,就是未曾好好使用语言,我们应该像柏拉图对待诗人那样,让他们闭上嘴走得远远的。而当哲学——与科学相比——试图有所云谓,试图告诉我们某种真相时——比如说,关于艺术——要么,它以一种遮人耳目的方式说出了我们早已知道的东西,而这是无用的;要么,它直截了当地说出了某种与我们的知识相抵牾的东西,而这是错误的、假的。要么重复人类的知识,要么抵牾人类的知识,没有什么比艺术哲学更甚的了。为此,我试图用凡是诚实的人都无法回避的一个问题,来检验维特根斯坦及其追随者的立场。

就我所理解的,维特根斯坦主义者的论点是,我们既不能定义艺术,也不需要定义艺术。艺术不能定义,是因为我们所面对的这个概念,不可能为艺术作品提供标准,也就是说,不能给出艺术作品的必要条件和充分条件。维特根斯坦主义者试图说服我们,这种标准是找不到的,顺应传统哲学对充要条件的要求,去追寻一个定义,早已被证明是对理智的误用,是一场没有结果的十字军东征,这是因为,哲学家没有把目标瞧仔细,就想当然地认为艺术品像斑马那样构成了一个特殊的种属,构成了一种逻辑上均质的东西,我们需要发现的仅仅是其原则——若果真如此,我们就会感到奇怪,居然有那么多聪明绝顶的人在那么长的时间中都没能发现这一原则。当然,这一任务也有可能艰巨无比,超出了我们的能力。有人或许会解释说,艺术作品的结构方式和我们原先设想的不一样,其结构原理是奇怪地隐藏起来、难于发现的。但另一种更为可能的解释是,它是完全不同的一类东西,其结构方式是哲学难以把握的:这组东西在逻辑上是开放的,成为其成员,并不要求具有相同的属性?举一个维特根斯坦最为著名的例子,游戏是一组什么样的东西?维特根斯坦在《哲学研究》中问道:“它们的共同之处是什么?”他接着说:“不要说‘它们一定有某种共同之处,否则,它们也不会都叫做游戏’——而要看看所有这些究竟有没有某种共同之处——因

为你睁着眼睛看，看不到所有这些活动有什么共同之处，但你会看到相似之处、亲缘关系……看到相似之处盘根错节的复杂网络”（第 66—67 节）[①]。现在，假如出于一种历史的偶然，所有的游戏真的有一个共同的属性，我们便会想，由于偶然性的这一魔法，我们就有了关于游戏的定义。实际上，新的游戏总是有可能在明天被发明出来，我们凭直觉把它认做游戏，但它却不一定符合以往的定义。正是这种直觉，使得任何一种下定义的尝试变得多余：只要一个人掌握了词语，就很容易分辨什么是游戏，什么不是游戏，他无需求助于定义，因为根本就不存在这样的东西。定义也不会使我们变得更聪明，没有它，我们也一样能轻松应对。因此，我们既不能定义游戏，也不需要定义游戏。

这一分析可以毫不费力地扩展到艺术品上去，套用维特根斯坦的公式，可以说艺术品构成了所谓的家族相似。他写道，“我要说：各种游戏构成了一个家族”[②]，家族(family)和种属(species)是不同的，因为家族成员之间的相似性“是盘根错节的”。莫里斯·魏茨(Morris Weitz)[③]把家族相似理论朝我们的论题推进了一步，他写道，“我们若实际地来看看我们称之为艺术的东西，则不会找到共同的属性——只有一束一束的相似性……‘艺术’本身是一个开放的概念。新条件、新情况总是不断出现，毫无疑问，也将会不断出现：会出现新的艺术形式、新的运动……美学工作者们为了正确使用[艺术]这一概念，或许能找到相似条件，却从不能找到充要条件”（见《美学和艺术批评杂志》，1956 年，第 27 页）。假设一组不幸福的家族是维特根斯坦所说家族的实例，尽管每个家族都有自己的不幸，但这不妨碍我们把每个家族都叫做不幸的家族。而幸福的家族，由于各方面都差不多，或许构成了可以用充

① 查《哲学研究》原文，这段引文实出自第 66 节。——译者注

② 见《哲学研究》第 67 节。——译者注

③ 莫里斯·魏茨(1916—1981 年)，美国分析哲学家、美学家。——译者注

要条件规范的一个类别。

用家族这一概念来表示外部特征的交互重叠，差不多是一个非常糟糕的选择，因为，家族成员不管彼此之间相似程度如何，总会有共同的基因关系来解释他们之间的“家族相似”，如果某人缺乏这种基因联系，他就不是这个家族的成员，哪怕他看起来像这个家族中的某个成员（不过，要是彼此间非常相似，那就构成了基因上相关联的证据）。维特根斯坦命令我们“看”，这同样会带来某种不幸的推论，也即，下定义在某种意义上是识别能力的一种体现。毫无疑问，我们可以找到某些涉及识别能力的例子，例如，我们可以把一组对象识别为“属于同一个家族”，这些对象之间的相似，就像游戏之间的相似，或家族成员之间的相似，如女儿长着父亲的眼睛（注意，我们不说父亲长着女儿的眼睛），儿子长着母亲的皮肤。想想我们是如何在不同人生阶段的照片中识别同一个人的：童年的伊迪丝·沃顿（Edith Wharton）[1]看起来像极了老年的伊迪丝·沃顿，尽管在儿童和老年人之间明显存在着很多不同。或者，设想在人生的某个阶段，不同的画家为同一个人画的肖像，如狄德罗或弗吉尼亚·伍尔夫的肖像。再想想某个艺术家的一系列作品，尽管彼此之间不同，却有某些特征让人认出是莫扎特、德拉克洛瓦或其他什么人的手笔。最后，再想想某个历史时期的物品集合，如路易十四或洛可可时代，这些物品彼此之间或许会很不相似，却有着某种相似的风格。我们能学会识别哈布斯堡家族的成员、沃顿的照片、狄德罗的肖像、莫扎特的曲子、巴洛克时代的物品，实际上，只要我们去“看”，我们就能得出结论说，我们之所以能做到这一点，是因为它们有共同的属性，尽管这些属性是无法定义的：“沃顿的眼神”、“莫扎特风格”、“洛可可感觉”。但同样并非偶然，用某个属性来概括某个“家族”众多成员的特征——这意味着它们应来自同一个人或出自同一个人之手，或出自

① 伊迪丝·沃顿（1862—1937年），女，美国小说家。——译者注

同一时期的同一种文化——却超出了识别的考虑范围。一旦将共同的原因或遗传因素考虑进来，我们自然就有可能判定某件作品出自莫扎特之手，而不是寻找它与莫扎特其他作品之间的相似点，因此，根据识别标准，莫扎特的作品是一个开放的类，而根据因果标准，莫扎特的作品却是封闭的。而这必然会让我们对识别的必要性产生疑问。

所以，让我们来看看维特根斯坦分析的另一个方面，也即，我们的确不需要借助定义，就能识别出某事物是一个游戏，或是一件艺术品。这里需要的是一种什么样的直觉？让我们来看看威廉·肯尼克(William Elmer Kennick)[①]在他的论文《传统美学建立在错误的基础上吗?》中所描述的一个思想实验：

> 想象有一个大仓库，堆满了各式各样的东西——各种类型的图画、交响乐、舞蹈和赞美诗的乐谱、机器、工具、船、房子、塑像、画评、诗集、文集、家具、服装、报纸、邮票、花、树、石头、乐器。现在我们命令某人进仓库把里面的艺术品全都搬出来。他一定能出色地完成任务，可即使美学家们也得承认，他并没有掌握能概括出艺术共同特性的令人满意的定义。现在假设再令这同一个人进仓库，让他把所有“有意味的形式”的物品或所有“表现(情感)”的物品搬出来，他一定会茫然不知所措。当他看到一件艺术品时，他知道那是艺术品，但是，当别人叫他挑出一件具有“有意味的形式”的物品时，他就不知道该去看什么、怎么去看了。(《心灵》，1958年，第27页)

肯尼克以奥古斯丁追问时间的口吻写道：“没人问我们时，我们知

① 威廉·肯尼克，美国当代分析美学家，生于1923年，康奈尔大学博士毕业，曾任阿默斯特学院哲学系教授，1993年退休。——译者注

道什么是艺术；也就是说(that is)，我们很清楚如何正确使用‘艺术’一词和‘艺术作品’这一短语。”顺便说一句，上述 that is 是日常语言分析的 c'est à dire[①]：在奥古斯丁“我们知道什么是时间”这句话后，我们可以狗尾续貂，加上下面这段话——我们知道如何使用“时间”一词，因为我们能对什么是时间的提问做出反应；若有人询问从下西区酒吧到扎巴市场得走多长时间，我们能够做出回答；我们能够说出“我不知道时间跑到哪里去了”这样的话；我们对梅纳尔所写的“真理是时间的敌人，他的母亲是历史”不会特别感到困惑。与此类似，假如“知道什么是艺术”的意思是“知道如何正确使用‘艺术’一词”，那么我是不会持反对意见的。但这样一来，艺术哲学也就变成了考察“艺术”和“艺术作品”这些词汇的语言社会学了。对于那些跟我走到现在的读者来说，显而易见的是，单是掌握词语的用法还不足以帮助我们从仓库中挑出艺术品。因为我们很容易想象一间和肯尼克所描述的差不多的仓库，只不过，在肯尼克的仓库里是艺术品的东西，其对等物在我们的仓库中却不是艺术品，而在那间仓库中不是艺术品的东西，其对等物在我们的仓库中却是艺术品。因此，从他的仓库中搬出来的艺术品，和从我们仓库中搬出来的非艺术品看上去没有什么两样。设若某人熟谙于“艺术是永恒的，生命是短促的”这类名言，还能与无所事事的女人讨论米开朗基罗，可是他却对这两间仓库里搬出的两堆东西深感困惑。他无法说出哪些是艺术品，哪些不是，也许这和他自称“了解艺术”并不矛盾。也许，掌握某个概念，并不意味着能挑选实例。但是我们至少可以肯定地说，我们无法给出直觉的标准，不论知道什么是艺术品意味着什么，肯尼克的仓库管理员所运用的那种识别能力都带有极大的偶然性。肯尼克说得对：“制造任何简单的公式或任何复杂的公式，用以完美地展示词语的

① c'est à dire 是一句法语，字面意思是 that is to say，译成中文是“也就是说”、“也即”。——译者注

逻辑，都是得不偿失的。”他这么说是对的，如果他的意思是：没有公式，实际上也不可能有公式，可以让我们像从面包店中挑出硬面包圈那样挑出艺术品，因为假如“硬面包圈”在逻辑上与“艺术品”用法相同的话，那么一个南瓜派也就能成为一个硬面包圈了。我们现在认识到，肯尼克本以为可以轻易完成的任务是难以完成的，也认识到，也没有任何公式可以帮助我们完成那个任务，于是我们就看清了，关于艺术的定义究竟可以为我们带来什么：我们不能指望它能成为识别艺术品的试金石。假如从维特根斯坦的分析能够推出，游戏概念和艺术概念是相近的，那么顺带地我们也可以说，关于游戏的定义也不能帮助我们识别游戏。

肯尼克写道：“没有神秘的地方，也没有必要去除神秘，更没有必要去创造出神秘。”当他构想他的仓库时，的确没有看得见的神秘。但现在我们掌握了一个原则，这个原则可以帮助我们构造出本体论上有区别、在知觉上却无法分辨的副本，同时还能让我们明白，他的仓库管理员之所以能做出正确选择，完全是出于侥幸。他就像柏拉图的盲人，偶然走对了道路。对于什么他是盲的？他是盲的，因为他虽然用眼睛正确挑出了艺术品，但是碰到和这些艺术品一模一样的副本，就会陷入全然的错误。对于我们人为设想出来的这种情况，他即使借助于定义，也无法逃脱其中的圈套，但是，如果非要假装这不能让他变得更聪明一点，也是愚蠢的。剩下的问题是，为什么他面对同样的东西，既可以做出错误的选择，也可以做出正确的选择？上述对艺术概念进行的分析，特别地依赖于对识别能力的假定，我们所设想的那个“反-仓库”(counterwarehouse)，是一个强有力的辅助工具，它能够帮助我们摧毁上述分析。比如，它摧毁了这样的假设：我们能通过归纳挑选出艺术品，或去摹仿某个知道何者为艺术品的人，或去做某种简单的枚举。跟着某人走遍仓库，记下他挑选的东西；接着，走进另一个仓库，挑选出同样的东西；尽管你挑选的东西和清单是相符的，但他选出的是艺术品，而你选出的却是并非艺术品的副本。不过，这只不过是把魏茨和肯尼

克率先发现的现象往前略微扩展了一点。在艺术发展的平缓期，我们可以通过某种归纳的方式识别艺术品，并认为我们可以掌握艺术的定义，只不过这一定义，是一种完全偶然的概括。他们自己承认，会有某种新的东西、某种新的艺术品进入艺术世界，从而打破了原来的概括，他们由此得出结论说，既然这种情况总是有可能的——艺术总是有可能在边界上被颠覆——那么，概括也就是不可能的：今日之概括会在明日被颠覆，乃至湮没无闻。一个学习如何挑选艺术品的小孩，面对像海葵一样散布在博物馆的、由 70 个互不相关的、不知所云的物体组成的一件艺术品，一定会瞠目结舌；同样的东西，也可能是椭圆板砂光机的垫子，不知出于什么原因，以同样的方位散布在博物馆里，它们不是艺术品，而就是散开的垫子。

与以往的艺术品不同的东西也有可能成为艺术品，由这一事实是否可推出，不可能存在关于艺术品的概括，也不可能存在关于艺术品的定义？很显然，除非我们将定义所包含的因素限制在可见的属性上。假如我们将范围扩展到那些不可见的属性上，就可能会在迄今为止在维特根斯坦主义者看来是异质的一类东西中发现一种令人惊讶的同质性。例如，我们能否按照毛里斯·曼德尔鲍姆（Maurice Mandelbaum）[①]讨论游戏的思路设想，假如某物和其他某种东西构成了某种特定的关系，它就能成为一件艺术品？我们还可设想，彼此毫无相似之处的东西，因为最后都满足了这一关系，便都成了艺术品。如此看来，我们还是可以给出定义的，只不过不能建立在维特根斯坦主义者们盲目看重的那类属性的基础上。

假设我们通过简单的枚举法来教孩子认叔叔。结果，他能应我们

① 毛里斯·曼德尔鲍姆（1908—1987 年），美国哲学家，曾任美国哲学联合会主席。——译者注

要求挑出他的叔叔来，就像我们教他的那样。但是，能挑出叔叔，绝不意味着他学会了叔叔这个概念，同样，能通过简单的枚举法挑出艺术品，也绝不意味着通晓了艺术这个概念。假设这个孩子注意到叔叔们的“家族相似”，并能由此做出归纳，认出一个失散多年的叔叔。我认为，即使是这样，他也仍然没有获得叔叔的概念。假设他的叔叔全都是中年白种人，但是他的祖母现在决定嫁给一个中国人，她和这个中国人生了一个孩子，让我们想象一下，把这个东方面孔的小婴儿送到那个小孩面前，告诉他这是他的叔叔，情况会怎么样。这一定会动摇他对归纳的信心，并使他糟糕地转向休谟。或者，假如他有着一副哲学的头脑，也许他会得出结论说，“叔叔”不是一个描述性的谓词，它或许和“好”(good)一样是一种言语行为，因此，当你叫某人叔叔时，你不是在描述他，而是在表明你对他的先在-态度——尽管这个孩子可能会搞不清，为什么这些人碰巧当得起这样的态度。有人会说，叔叔与叔叔之间毕竟有某种共同点，比如“叔叔性”或“叔叔的意义”，如同肯尼克的仓库管理员一样，这样说显然是无效的，然而实际上，一旦我们学会了“叔叔”这个概念，我们就会知道，能够帮助我们识别叔叔的简单属性是不存在的，(也许!)只存在着可以帮助我们否认某人是我们叔叔的简单属性，比如说，这个人是女人(但如果是变性人那就另当别论了)。这是因为，某人是叔叔，当且仅当他能和其他人保持一种复杂的关系，这些其他人之间也保持着某种复杂的关系。出于某种遗传或制度性的原因，叔叔与叔叔之间会具有某种家族相似性；但这不是必然的，在另一个不同于我们的世界中，在一元谓词(one-place predicates)中，叔叔可能是异质的，在多元谓词(multiple-place predicates)中，叔叔可能是同质的——这一点，或许与艺术品是类似的。

哲学家们常常奇怪地发现，“关系”(relations)是很难处理的，他们为此付出的努力总是付诸东流。即使到了晚近出现的《逻辑哲学论》那

里，维特根斯坦还是认为，使用关系谓词（relational predicate）[①]的命题不是“最基本的”，不过，很难看出这一观点是如何得到论证的，因为我们不知该如何将关系命题还原为只使用一元谓词的命题。抽象地说，假如存在着属性F和属性G，使得H(ab)能被“a是F”和“b是G”替代，并且足够普遍，就会引起自相矛盾的结果：因为，尽管我们知道一阶逻辑是不可判定的，但是使用一元谓词的逻辑却是可判定的，此外，替换后，我们就能将整个的一阶逻辑拆解到它自身的一个合适的层面上。但是，还有更简单的办法，能看出这是行不通的。设Rab代表“a和b结婚”，假设它可以被“a是F”和“b是G”替换，且F和G是一元的，也就是说，没有隐藏的关系谓词。所以，Rab等于Fa和Gb。又假设Rcd也为真。那么就很容易证明，假设鲍勃和卡罗结了婚，特德和艾丽丝结了婚，那么鲍勃就和艾丽丝结了婚，而特德就和卡罗结了婚。这或许是真的，却很难从初始条件中推出来。由此可见，推论是失败的。

现在，假设某物是艺术品，当且仅当它满足某种关系，那么，差不多可以肯定地说，某人能把艺术品挑出来，这并不表示某人学会了艺术这个概念。实际上，这差不多是在表示某人没有学会这个概念，因为，某人据以挑选某物的属性，顶多是艺术品现有的属性，但是，却不能把艺术品归结为这些属性，这就是为什么我们总是面临着艺术革命的原因。我们并不会为此感到太过惊讶，因为，我们只有根据物品相对于制造者的不同关系，才能断定在外形相似的[两件]物品中，究竟谁有机会成为艺术品。在前面的例子中，出现了某种类似于生产条件的东西，它们在将某物识别为艺术品的过程中发挥着作用，在识别过程中，它们预先将这一[关系]谓词分派给了它们。我想，正是出于这些原因，人们因此能理解，为什么像“有意味的形式”这样的概念对于艺术的分析来说是贫

① 比如说，“是比……更高的”是一个关系谓词（或者叫二元谓词），“泰山是比土丘更高的”，是一个关系命题。——译者注

乏的——假如“艺术作品”碰巧是个关系概念，而“有意味的形式”却是一个一元谓词，它便无法构成对“艺术作品”的分析。另一方面，这也能解释——以肯尼克的另一个例子为例——为什么“艺术品是表现品”不能帮助仓库管理员挑选出艺术品，这是因为，“成为一个表现品”包含着一种相对于某物的关系，人们绝无办法单凭简单的观察或直觉就挑出表现品来。情人能表达爱，我们很容易挑出情人，却不见得能挑出所有关于爱的表达。一盘牛肚也可能是爱的表达。“我恨你”可以是仇恨的表达，但一盘牛肚也可以成为仇恨的表达，或者，一盘牛肚就是一盘牛肚，它什么也不表达。以传统美学中的摹仿论为例，假如摹仿或再现的确是与艺术相关的概念，那么出于同样的原因，仓库管理员还是很难将摹仿品或再现品挑选出来。

刚才说过，尽管关系谓词很特殊，用一元谓词无法给出它的定义，但还是存在一些属性，如属性 F，假如 a 不是 F，则 a 和 G 有关系 R。因此，父亲必须是男的，女儿必须是女的。在艺术发展的平缓期，毫无疑问，艺术品经常会被发现具有某种属性，如果不能成功地具有这些属性，艺术品的地位也就岌岌可危了。但是这一时代早已成为过去，只要我们了解使表现品得以成立的惯例和原因，那么，任何东西都有可能成为一种表现，在这个意义上，任何东西都可能成为艺术品：一元性的必要条件在这里是不存在的。当然，我们不能从任何东西都能成为艺术品中推出，任何东西都是艺术品。我不打算成为泛宇宙创造力(Universal Creativity)的先知。我正在用着的打字机能成为一件艺术品，但它碰巧不是一件艺术品。“艺术”概念的有趣之处在于，我们可以说，我的打字机能成为艺术品，却不能在同样的意义上说，我的打字机能成为火腿三明治，尽管某些火腿三明治可以而且实际上已经成为艺术品。但是，要想对此做出解释，单说艺术品概念是一个关系概念还是不够的，我们还得更深入地挖掘其原因。

此外，即便把这个[关系]谓词用于处在特殊的关系网络中的某种

对象，这也只能解释某些表面现象——在这些表面现象上，建立了关于艺术的家族相似理论——却无助于回答我们在讨论开始时提出的那个问题，也即，为什么艺术是一种可以有哲学的东西。关于“关系”的思考就不一定是哲学式的，例如我们可以看到，尽管“是叔叔”这一谓词是隐藏的关系谓词，一般来说，“叔叔”却不是哲学反思的对象。作为关系概念的一个例子，“叔叔”概念可以起到很好的哲学示范作用，但是却不能因此成为一个哲学概念。我们全部的讨论都在力图显示，反对定义艺术的一个时髦的论证，建立在一个逻辑上短视的基础上。我的意思不是说，关于艺术的定义应该将某个关系概念包含在定义中，而只是想说，假如这么做了，就能解决一个难题，否则的话，为着要解决这个难题，一种反定义的立场就是不可避免的。事实上，我将试图显示，定义艺术所需要用到的属性，并不特别的是关系性的，或至少来说，这种类型的关系，对于艺术作品所属的和哲学所适用的那类东西来说是特殊的。

通过对逻辑形式的一番探索，我们多多少少获得了一些启示，所以，现在让我们再次回到起点，重新拾起苏格拉底主义的线索。在《普罗泰格拉斯篇》的 312 - d 部分，苏格拉底巧妙地问道：“但若有人问，画家懂得的是哪一类知识，那么我们应该回答说，他们的知识与绘制相似事物有关。”现在我们知道，“相似性”(likeness)是一种关系，那么，没有比去想这样的问题更合适的了：假如“相似性”规定了一类艺术品，那么，是什么使得这一关系成为哲学感兴趣的关系(即使我们知道，某些具有“相似性”的东西不是艺术品，并且，并非所有艺术品都具有“相似性”)？苏格拉底几乎把相似性等同于摹仿，但我们即便可以说，在摹仿概念的核心处包含着相似性概念，也得承认，摹仿概念还包含着更多的东西。

单凭相似性无法将摹仿概念说透，到目前为止，这还只是个老生常

谈(commonplace)。假设存在着某物 o,i 是 o 的摹仿品,那么 i 必须相似于 o,或至少,如果它想摹仿得好的话,就得相似于 o。衡量摹仿好坏的标准之一是能否成功地做到相似,不过,当相似性变得如此微弱,以至于某物作为摹仿品的地位遭到质疑时,这时,我们就得做一个抉择:我乱晃我的胳膊,这是对蛇的拙劣摹仿,抑或压根就不是对蛇或对任何东西的摹仿?无论如何,相似性是一种对称的关系,并通常是可传递的,尽管在家族相似的例子中,a 与 c 或许不相似,但 a 和 b、b 和 c 却可以相似。然而,摹仿一定是不对称的,也肯定是不可传递的。一个假扮某个女演员的女人,并不是在假扮一个女人。奥克塔维安这一角色——在《玫瑰骑士》[①]中,这是一个爱上了玛莎琳的男青年——通常是由女低音歌手反串的。剧情要求奥克塔维安假扮成侍女,去阻挠巴伦·奥克斯。但是在这些场景中,并不是女低音自己在摹仿女人;毋宁说,她是在摹仿一个男人去摹仿女人。因此,描述她的表演,要比描述奥克塔维安的表演,复杂一倍。

存在着一种诱惑,也即通过因果上的不对称,或至少是通过解释性的关系,来解释不对称,人们倾向于说,摹本之所以有某种属性,是因为原本有某种属性。然而,孩子并不是父亲的摹本,父亲所有的属性却可以用来解释孩子所有的属性,此外,二者还可能长得非常相似。孩子可以假扮他的父亲,但父亲进入这一假扮者的因果历史的方式,殊不同于他进入自己孩子的因果历史的方式,不过,这二者在眼下的例子中是等同的。一般情况下,人们会认为摹仿是非反身的,不过我们也可以设想,那个装扮成自己父亲的孩子,自己是一位首相,一次他生病了,关心儿子的父亲代他卷入了政治的闹剧,结果是自己扮演了自己。卓别林一次扮演了一个侍者的角色,他的情人并不知道他是侍者,一天晚上带着一帮朋友凑巧来到他打工的小酒馆寻开心,于是他也装成到小酒馆

① 《玫瑰骑士》(*Der Rosenkavalier*)是理查·斯特劳斯的第五部歌剧。——译者注

寻开心的样子，假装要去假扮真实的他所是的侍者。我们甚至还能设想，可以用真东西去摹仿一个逼真地摹仿了真东西的摹仿品，把真东西假装成对它自己的摹仿品，于是便自己摹仿了自己。由此引起的逻辑的噩梦，暂时可以抛在一旁，直到我们把概念弄明白为止。以上这些全都假设摹仿首先是一个关系概念，而我们肯定是可以对此提出疑问的。

设若有一个男人，像某个特定的社会中的女人那样穿衣走路。然而，仅仅在举手投足间与这些女人们相似，还不足以将这个表演者与一个纯粹的易装癖者区分开来，因为，他很可能碰巧相信这就是年轻男子穿衣走路的方式，或者，也有可能不知道自己是个年轻男子，如同阿喀琉斯那样，他是在一群女人中被养大的，并奇怪地延迟了对性别的认同，这一点不同于赫拉克勒斯，当他和翁法勒的使女一起纺纱时，非常高兴地牺牲了男性身份，换取了衬裙和纺纱杆，不过赫拉克勒斯并不是在摹仿女人，这是因为，他不得不穿女人衣、行女人事(有时候他被描写成有胡须的，比如在韦罗内塞的画里)。假扮女人者和易装癖者，假设同样地都是在摹仿女人，这二者之间的界限在哪里？我想，从某一方面来说，易装癖者假装自己是个女人，也希望别人认为他是女人，他用女人的衣服可悲地遮蔽了自己的性别身份。假扮女人者，假装自己是女人，只是为了取悦那些最好能看出自己不是一个女人的观众，若非如此，则观众们从他那里所获得的快乐就和观看一个女人的行为举止所获得的快乐是一样的了，尽管他也可能会欺骗观众，但若按亚里士多德的推断，这将会是一种失败。不过我想，我们现在还可以走得再远点。扮演者的姿势是关于女人的，然而，易装癖者女人气十足的摹仿，却不包含任何语义成分。当摹仿再现了别人的行为时，摹仿就成了一种扮演(impersonation)。一般来说，当摹仿不仅仅是像镜子一样肖似某人某物，而是像“扮演”一样，是“关于”它所肖似的东西时，摹仿最终便有可能获得艺术的地位。

我们现在还可以再往前推进一步：某人能摹仿某种东西，即使缺乏

相似性，也能被正确地称为摹仿，以前我们说，这是一个拙劣的摹仿，而拙劣的摹仿也是摹仿，现在我们却说，这是因为没有什么东西可以让它去肖似，比如，《玫瑰骑士》就是一个例子。认为一定有一个"原本"可以用于解释分享了它的诸属性的"摹本"，这种摹仿观是未经分析的：这样一种"原本"未必是存在的，因此，这种解释缺乏一个正确的解释前提。设想有一个摹仿火神的印第安巫师。巫师跳火焰舞，扭动他的身体，像火焰一样跃动，但是他并不是在打哑谜，不是在模拟火；他在摹仿火神自己。而我们知道，世上并无火神。有人也许会说，虽说没有原本，摹仿者本人却一定相信存在这样的原本，而对于印第安巫师来说，这么说是不错的。但是，对于在《驯服独角兽》中扮演独角兽的人，也可以这么说吗？他假装用头上绑着的角去顶撞各种无辜的生灵，直到假扮成圣母的女人出现，他才驯服。为了摹仿独角兽，他一定得相信存在着独角兽吗？答案自然是否定的；摹仿独角兽，不一定要去摹仿独角兽的行为或性格，其原因何在，倒也不难索解。"摹仿"首先是个内涵概念(intensional concept)，因此，某物成为 x 的摹仿品，并不一定承诺存在着 x 使得自己成为对 x 的摹仿。因此，摹仿不仅和相似性不属于同一种关系类型，它甚至有可能压根就不是一种关系(relationship)。假如它是一个内涵概念，那么我们当然会接受亚里士多德的看法，他认为戏剧是对行为的摹仿，却无需考虑它摹仿的是什么行为——因为，很可能世界上并不存在这种行为。《阿伽门农》摹仿的是荷马时代流传下来的克吕泰涅斯特拉和阿伽门农的行为，但是讲述他们的故事本身就有可能是一个虚构，因此，并不存在原本；虽然有人会说，它是对一个故事的摹仿，但这肯定不是它的初衷，亚里士多德在此一定想说，它是对一个行为的摹仿。没有[作为原本的]行为，何以有摹仿？这个问题之所以出现，仅仅是因为我们事先把摹仿当做一个内涵概念来看待，不过，也许它并不是这样一种概念。毋宁说，它是一个再现性概念(representational concept)，就像"关于"(aboutness)的相关性所暗示的

那样。原不必存在着摹仿品去肖似的东西。我想,所需要的仅仅是它要与它所关于的东西相似,假如它所关于的东西是真的。

"摹仿"是内涵性的,不仅有前面说过的那层意思,也即,x 的摹仿品不是 x,而且还有这样一层意思:某物成为 o 的摹仿品,并不承诺一定存在着 o 以供摹仿者去复制。就此而论,"某某的摹仿品"(imitation of)非常类似于"某某的图画"(picture of),众所周知,x 的图画不是 x,除非这是一幅图画的图画——画中的小孩不是小孩,画中的葡萄也不是葡萄,[古希腊画师]宙克西斯引来的飞鸟已经领教了这一点了——同样,从"o 的图画"也不能推出,存在着一个 o,是图画描摹的对象。我们只需要想想,虽然大多数人都能辨认出马萨乔早期杰作中的《圣三位一体》——或辨认出难以计数的《受胎告知》——然而,对于马萨乔作品所描摹的"圣三位一体"(不管画得好还是画得差)是否存在,大家却莫衷一是了;他们也不能确定,是否真的有一个天使对处女玛利亚说,她将不经过生殖变化就能成为主的母亲。如果这是真的,则可以紧跟着推出,镜中之像——苏格拉底聪明的打岔——不是摹仿品,其原因在于(至少在我们生活的这个世界中),假如不存在 x,也就不存在 x 的镜像。摹本相似于原本,如同镜像相似于原本,这不能说明任何问题,因为后者从逻辑上或从概念上要求原本的存在,而前者却无此要求。大自然是吝啬镜子的:它们可以是(或在可能世界中?)水晶球、电视显像管或梦中的玻璃,在那里,眼前倏忽即逝的影像魔法般地物化在媒介中,就像那喀索斯曾相信它们在水中是活着的一样。镜子需要原本以取得它们的镜像,这究竟是一个事实,还是一个概念性的真理,不是一个可以悬而不论的问题。苏格拉底也许从来没有碰到过没有原本的摹仿,不过,等到亚里士多德接过摹仿论,他已经认识到,摹仿品和镜像是大不相同的,他精彩的分析表明,后者之于前者,就像是历史之于诗。诗虽是摹仿,却不像历史那样,受个别实体的束缚,正由于诗能描绘范围大大扩展了的行为的理式(pattern),因此诗比历史具有更高的普

遍性。

我们只需再迈一小步就能认识到，摹仿的对象可能是从未在现实中实现过的理式，“摹仿”这一概念在此显然是没有外延的(nonextensional)[1]。由此我们可以说，苏格拉底将摹仿品归结为镜像，遮蔽了一个值得哲学好好去研究的结构，也就是说，苏格拉底所谈论的摹仿，在我们叫做“真的摹仿”(true imitation)，在这里，“真”一词的用法与其说是描述性的，不如说是语义的，或者说，一个假的摹仿(false imitation)也是一个摹仿，就像一个假的命题也是一个命题。在描述性的意义上，一个假的摹仿可能只是被我们当做摹仿，其本身却不是摹仿，就像梅纳尔的《堂吉诃德》不是对塞万提斯的《堂吉诃德》的摹仿，或者，就像一块肖似乔治·华盛顿轮廓的苔渍，并不真的是以苔藓为媒介对第一任总统进行的图画摹仿。不！我们至少可以说，一个假的摹仿是一个缺乏原本的摹仿。毫不奇怪，在“摹仿”和“命题”那里起作用的语义/描述的歧义，对于图画也是存在的：华盛顿形状的苔渍，看起来像是一幅图画，实际上却不是，因此可以说，它是一幅假的图画，然而，卡耶波特(Gustave Caillebotte)[2]的某些作品，也可以被看做是假的，因为他画的空间违背了现实中的几何空间。然而，图画的语义学远远没有被我们说清：让我们牢牢抓住一个真实的摹仿的例子，这是一个有关于某物的摹仿品，它的真实表现在：(1)它指称着它所关涉的某个东西，比如说o；(2)对这个摹仿品的解释包括o；(3)这个摹仿品相似于o。按照这一描述，o的快照和o的摹仿品之间区别不大，但有一个重大区别：对于快照，假如指称条件和因果条件都不能被满足，则我们拥有的就不是o的快照，而是一件模样与之相似的东西；对于摹仿品，假如上述条

---

① 换言之，也即外延为零的。简而言之，就是说，一个概念在现实中没有指称对象、没有对应物。——译者注

② 古斯塔夫·卡耶波特(1848—1894年)，法国印象派画家。——译者注

件不能被满足，它依然可以是 x 的摹仿品，假如它的意图是去摹仿 x 的话——比如说，印第安人相信，有关神的事实对于他所从事的摹仿神的活动构成了某种解释，反过来，他的摹仿指称着他所信仰的神。快照就像是罗素所定义的名称（name），假如一个名称没有一个承担者（bearer），它就成了无意义的噪音。但是，缺乏原本的摹仿品并不必然落入无意义的图像。如此看来，则摹仿品是相似性的一个特殊类型，不仅和图像不一样，也和影子、回声不一样。

事实上，在《克拉底鲁篇》中，苏格拉底曾设想，摹仿品应该具有指称功能，当时他有一个令人吃惊的理论，说名字是摹仿品，命名“就像绘画和音乐那样”是一项摹仿的艺术。实际上，据他推测，“名称是一种有声的摹仿，它摹仿的是语音摹仿者命名或摹仿的对象”——从这一断言中，几乎能嗅出一股《逻辑哲学论》式的味道，就好像作为摹仿品的名称连同其承担者，分享着命名者所发现的某些“相”（form）似的。维果茨基（Lev Semyonovich Vygotsky）[①]曾讲述过这样一个故事，一位农民不奇怪宇航员怎么能发现恒星和行星的化学构成，却奇怪他们怎么能知道这些天上的星辰叫什么名字，就好像这是一个天大的炼金术秘密（Paracelsian secret）似的[②]。然而，苏格拉底出于某种有趣的理由放弃了这一理论，他认为，假如这个理论是正确的，“我们就不得不承认，摹仿绵羊、公鸡或其他动物的人，是在为他们所摹仿的对象起名字”。苏格拉底认为这是违反直觉的，因此不得不去将“语音摹仿”（vocal imitation）的观念进一步精致化，但是，据我所知，它根本就不违反直觉：当某人打算去摹仿某个东西时，如果他的摹仿是真实的，那么他就是在指称那个东西（如同一张模糊的照片不是一张假照片，一个拙劣的

① 维果茨基（1896—1934 年），前苏联心理学家。——译者注

② 帕拉塞尔苏斯（Paracelsus，1493—1541 年），具有传奇色彩的瑞士炼金术士和医生，是现代化学和医学的先驱。——译者注

摹仿也未见得是一个假的摹仿)。苏格拉底本应该把镜像和摹仿品放在一起,把摹仿品和名称分开;奇怪的是,他找到了分析所需的全部要素,却把它们错误地拼贴在了一起。

摹仿品是意义的载体,由于传统中有两种理解意义的方式,因此,我们也有两种方式将摹仿解释为对某物的再现。意义的一个意思是:词的意义在于它所代表或指称的东西,用一个我们熟悉的逻辑表述来说,词的意义在于它的外延。但有时候一个词什么也不代表,或者说其外延为零,但我们也不愿因此说它没有意义,为了解释这一现象,就有必要引入指称或外延以外的因素;至于这另外的东西是什么,哲学家们众说纷纭,不过无论如何,它都得和意义的另一层意思区分开来。意义的两层意思,相当于弗雷格将一个表达式区分为 Sinn(意义)和 Bedeutung(指称)。同样,摹仿品也有一个意义和一个指称,我们可以用两种方式来将它把握为对某物的再现。斯特劳斯歌剧中的女低音再现了一位易装的青年,即便世上并不存在这样一位青年供她再现——这意味着她的摹仿不是“真”的——没有什么可以使之成为真的,但就她的再现行为的“内容”而言,她再现了一位易装的青年。因此,我们可以把再现的意义分成两层,一层是内在的意义,与某个摹仿品或某幅画或某个行为的内容有关;一层是外在的意义,与某个摹仿品或某幅画或某个行为所指称的东西有关。

在分析再现这一概念时,尼尔森·古德曼着重考察了再现的第二层意义也即外在的意义,从表面上来看,他这么做是为了降低“相似性”的重要性。在《艺术的语言》一书的第一章中他写道:

> 再现某对象的图画,一定象征、代表、指称着这一对象;没有任何一种相似性足以建立指称的必要关系……一幅图画再现着它所指涉(refer)的对象,犹如一段文字描述着它所指涉

> 的对象，准确地说，是再现或描述着它所指称(denote)的对象。(第5页)

但是，很显然，一幅图画也在上述第一层意义上再现某物，与第二层意义上的再现全然不同，乃至于我们仅仅是碰巧才拿这幅画来代表某种东西。比方说，我想在桌上示意我的部队的位置，却碰巧没有图钉或小旗。刚巧那儿有一叠快照，我以这种方式来分派它们的用途：这个是史密斯的小分队，那个是莱恩斯朵夫(Leinsdorf)的坦克装备。说来也巧，其中有一张快照就是史密斯和他的队伍，头戴钢盔，面带微笑，于是这张快照就成了史密斯小分队的再现，只不过却是以两种不同的意义来再现的，在眼下这个例子中，这两种意义碰巧是不搭界的，而在一个"指称"的上下文中，相似性是完全多余的。地图上有一个图标，用来表示纽约，为了达到这一目的，用不着进一步精确、进一步修饰，一个胖胖的圆点便足矣：没有人会以为纽约看起来像一个圆点，但是对于古德曼所关注的那类示意方式来说，"看起来像是"本来就既不是充分的，也不是必要的。它之所以不是充分的，是因为，一对相似的东西，彼此之间并不需要去相互代表；古德曼发现，它也不是必要的，这是因为，"几乎任何东西都可用于代表任何东西"。就再现的有关意义而言，这显然是正确的，它是如此的正确，乃至于人们想知道，他所说的"几乎"到底有多大的应用范围。用世贸大厦代表苍蝇，或用一声呼哨代表胡夫金字塔，恐怕是不那么合适，但是，撇开这些习惯上的考虑不论，"代表"(standing for)本身只是一个示例、一个指号，这类再现品的实质内容实际上已经全部被其功能吸收了，它类似于罗素所说的逻辑上的专名，所有的描述性涵义①都被抽象掉了，只剩下一个空洞的名称。也就是说，当我们用一个衣领扣来代表莱恩斯朵夫时，纽扣自身的属性就变得高

① descriptive connotation，或译"摹状涵义"。——译者注

深莫测了。然而，如果我们在用一张史密斯小分队的快照来代表史密斯小分队这个偶然的事例旁，再加上这样一个并非偶然的事例——用一张史密斯小分队的照片来再现史密斯小分队，那么，在史密斯小分队的模样和快照所展示的东西之间，看起来肯定是有联系的；虽然任何一张图片都能在单纯的指称意义上再现任何东西，但是却不能说，任何一张图片都能在再现的另外一层意义上再现任何东西。《托莱多风光》[1]再现了托莱多城，《作为悲剧缪斯的西登斯夫人》[2]再现了西登斯夫人；尽管我们可以选择用后者代表那个城市，前者代表那个女人，但肯定不能说，《托莱多风光》描画了西登斯夫人，雷诺兹的那幅肖像画描绘了那个西班牙小城。现在还很不清楚，描画（picturing）在指称时是否不需要相似性，但很清楚，摹仿肯定是需要相似性的。因此，摹仿品或图画不仅应该包含某种结构，而且也应该包含某种投影性的关系，当摹仿品或图画为真时，这种投影关系是发生在它们和指称对象之间的。这就相当于我所说的，图画和摹仿品既有指称，也有意义，就像一个词兼有这二者一样。在成功的交流中，意义和指称必须以一种恰当的方式连结在一起。虽然你可以用"暮星"来代表月亮，事实上，月亮却不是"暮星"的 referendum（指称对象）。

古德曼当然知道这一点，后来的人（无论他有什么语义学意识形态），也当然知道这一点。因为，古德曼本人不得不以某种方式标识出一幅图画在意义和指称上的差异。一张丘吉尔童年时的图画，和一张丘吉尔首相临死前的图画，这二者是共指的（它们代表着同一个个体），但是，如果把前者说成是丘吉尔首相临死前的图画，把后者说成是丘吉

① ［西］埃尔·格列柯（Domenicos Theotokopoulos，约 1541—1614 年），《托莱多风光》（*View of Toledo*），1597 年，布面油画，121.3×108.6 厘米，纽约大都会美术馆藏。——译者注

② ［英］约书亚·雷诺兹（Joshua Reynolds，1723—1792 年），《作为悲剧缪斯的西登斯夫人》（*Sarah Siddons as the Tragic Muse*），1784 年，布面油画，236.2×146 厘米，美国亨利·E·亨廷顿画廊藏。——译者注

尔童年时的图画,那就是荒谬的。这就像"晨星"和"暮星"是共指的(coreferential),但我们不能把前者称为对暮星的描绘,把后者称为对晨星的描绘。这就是对应于再现之第一层意义的对图画对象或描述对象的描述。在第一层意义上,再现不是一个关系概念,在第二层意义上,再现是一个关系概念,这就是区别所在。古德曼或许想说,这是一个用于对再现分类的概念;适用于它的谓词,可用来将图画分成不同的类别,比如,再现匹克威克[①]的画,再现基督的画,再现堂吉诃德的画,如此等等。我们常常能说出图画上画的是什么,但除非是事前被特别告知,否则我们很难说出图画在第二种意义也即在关系的意义上再现了什么。这是因为,一幅关于匹克威克的画也可用于代表耶稣或是任何事物。在这里也像在别处一样,人们无法单凭对关系的某一方进行检查,就能判断此关系是否已被满足:确认某物是关于 x 的图画——或 x 的图画——这是一项识别活动,但是我们却不能在同样的意义上去识别名称。

在这里,我们不妨重新拾起教小孩学习清点东西的例子,假设他充分具有必要的识别能力,能从家里挑出椅子、桌子、小地毯和杯子——我们会设想,要顺利完成这一活动,必须简单地掌握诸如"椅子"、"桌子"、"小地毯"和"杯子"这样的词汇。人们在分类时常常会遇到划界的麻烦,一件东西既可以归为这一类,也可以归为那一类,或者从一开始就不知道该把它归到哪一类。这里面的道理并不很深,我接着想说,通过使用同样的识别标准,小孩也能将家里的图画挑选出来,但我们很难由此得出结论说他掌握了图画的概念:为了掌握图画概念,小孩必须能够说出图画所关涉(of)的是什么,能够把关于女人和关于房子的图画区分开来。的确,这里涉及的可能仅仅是分类的能力,是把海普怀特

① 狄更斯小说《匹克威克外传》(*Pickwick Papers*)的主角。——译者注

和喜来登风格的家具区分开来的能力，但是由"of"或"about"这类内容谓词(predicates of content)带起的东西肯定是有所不同的，不过，或许除了书以外，这类谓词并不适用于其他的家庭用品。识别能力是从很小起就获得的，并很有可能是与生俱来的：心理学家朱利安·霍赫伯格(Julian Hochberg)[1]在《物与人的表象》一书中指出，对于19个月的婴儿：

> 那些只凭三维物体学习语言的，没有接受过有关图像意义、内容的训练或教导的(事实上未看过任何图画的)婴儿，却能识别出以二维方式勾勒出来的物体以及照片上的物体……由此看来，学习的发生，一定不是一个孤立的过程，而是在正常的生长过程中，为了能看到真实世界中的物体边缘而付出的所有学习努力。在线描画中，艺术家并没有发明一种彻底任意的语言：实际上，他找到了某种刺激体，以某种方式等价于视觉系统在通常情况下对视野中的物像进行编码并由此指导有目的的行为所依赖的那些特性。(E. H. 贡布里希等，《艺术，知觉和现实》，约翰·霍布金斯大学，1972年，第70页)

很显然，大猩猩"尼姆·猩姆斯基"(Nim Chimpsky)[2]能毫无困难地识别通过图片上下文认识的物体的图片，比如狗和皮球，并且能对物体和图片运用同一种手势(sign)(顺便说一句，他从来不会把这二者弄混：他从来没有试图挑逗图片中的狗或是去扔图片中的球)。值得注意的是，对于图片以及它们在现实中的非图片的副本，所牵涉到的是同

---

① 朱利安·霍赫伯格，美国哥伦比亚大学心理学教授。——译者注

② 尼姆·猩姆斯基(1973—2000年)是一只会使用手语的雄性黑猩猩，研究者为他取这个名字，是为了以幽默的方式向现代著名认知语言学家乔姆斯基(Noam Chomsky)致敬。——译者注

样一套语汇；此外，尽管孩子慢慢才能学会分辨哪些是不存在之物——巨人、妖精和怪兽——的图片，但是，如果它们以霍赫伯格所说的识别性等价物（recognitional parities）的方式向他发出信号，他就能毫无困难地辨别出它们来，因此，我们能够想象这样一种情况，一个小孩与三维的物体没有打过任何交道，他的全部语汇都学自图画，然而，当他被抛入一个三维世界时，他能毫无困难地扩展他的谓词。如果要对这种识别能力做出某种解释，那么我们就得假定，具有相同名称的两个物体之间的相似性，和其中任一个物体与其图片之间的相似性具有同等的意义。以这种识别能力为基础，孩子或大猩猩能够识别关于某物的图片。我们不清楚，他们是否懂得，关于某物的图片是某物的代表，其原因在于，这涉及某种逻辑上的区分。不过基于同样的理由，我们也能确定，判定一张图片是否代表某物，和去学习图片所关涉的对象，是大有不同的。因此，除了指称意义上的再现概念，也即一张图片以肖像的方式指称着与之相仿的某物，我们还需要图片意义上的再现概念（pictorial concept of representation）。在获得肖像画的概念（它涉及指称能力）之前很久，一个小孩或许就能拣出妈咪的图片，甚至还能画出类似的图片。画一张妈咪图，和画一张妈咪的肖像，这二者是不同的。

一张图片常常能被识别为关于某物的图片，却并不一定要去指称某物，特别是就眼下的用途来说，这简直是必然的。试想想象形文字的例子。在埃及象形文字中，有一种鹰的图案，与奥特朋（John James Audubon）[①]画的鹰相比，是风格化的、程式化的，但相对于前者的用途，后者将使书写文字的活动（act of inscription）走向终结。在一种图像化的音节文字中，鹰的图案被用做表音符号，它所具有的语音价值，属于一个或许与鹰毫无关系的词。同样的，concatinate 一词中的 c—a—t 这

① 奥特朋（1785—1851 年），美国鸟类学家、画家及博物学家。——译者注

三个字母，与猫没有任何关系，假如我们在这个语境中插入一张猫的图片，那么可以说，c—a—t和随猫图而来的 cat 这个词的语音是相同的。我想，图片在这里所起的作用，和它在字谜中所起的作用是一样的。我们看到鹰图难免会猜测它是关于鹰的，有时候，鹰图的确有可能是关于鹰的，该象形文字通过图形所选择的语音，自然就是“鹰”这个词的发音。当鹰图所起的作用是这样时，我们就需要用一种特殊的记号——Inhaltsstrich（内容记号）[①]——来提示人们，鹰图在这里不仅是表音的，而且还通过自身所具有的图形来表意。尽管它尚不需要去指称什么，但如果我们用它来指称，则它所指称的对象，就着落在埃及语里相当于我们所说的“鹰”的那个词的外延中。因为它是图画，因此它将会和它所指称的东西有相似之处。可以肯定的是，它也会和不落在它外延中的东西相似——比如另一张鹰图——但是，凡是落在它的外延中的东西，它都会以埃及式的制像方式与之相似。图画的多义性所带来的一个结果是，尽管有某些东西与图画相似，但图画却不一定指称这些东西。《逻辑哲学论》指出，逻辑形式的相同，能导致两个句子之间的相似，就像某个句子相似于它所反映的事实；但是，除非是刻意的，否则这个句子不会像镜子那样反映另一个句子。由此可见，就像一张图画相似于它所指称的东西（如果它被用于指称的话）那样，一张图画可以相似于另一张图画，但是，由此不能推出，它在指称另一张图画。在很多情况下，图画既无意指称什么，也不打算在关系的意义上再现某物，但是，当图画作为图画来指称时，“相似性”就成为一种概念性的要求——对于摹仿品来说，情况也是同样的。

---

① 弗雷格（Gottlob Frege，1848—1925 年）在其早期代表作《概念文字》（1879）中设计了一套人工符号系统，为现代数理逻辑的开创奠定了基础。在他设计的符号中，有一对符号分别是 Urteilsstrich（断定记号）和 Inhaltsstrich（内容记号）。Strich 的意思是线，Inhaltsstrich 对应的写法是一道横线，Urteilsstrich 对应的写法是一道竖线。在某个命题前加上“内容记号”，表明我们关注的是命题的内容；加上“断定记号”，表明我们关注的是断定命题的行为。——译者注

人们会觉得,假如摹仿性的再现起源于魔法式的“再次-出场”(re-presentation),事情就不可能是别样的。对尼采来说,酒神秘仪具有典范意义,在酒神秘仪中,人们通过合适的宗教技术召唤神,让神“再次-出场”。神的每一次显现,彼此之间都是相似的,而对神的显现所进行的摹仿型再现也具有这种相似性,只不过,现在是用悲剧表演[而不是酒神秘仪]来指称神的显现。因此,假如说树立国王和神的雕像,在最初是为了让国王或神现身在雕像所在的位置,那么人们在心中必定会相信,这些雕像和再次出场的国王或神具有某种相似性。即便这一复杂的认同不再与巫术有联系,即便人们仅仅把雕像理解为是国王和神灵的再现品,它们也不必随着语义功能的变化而改变其形式。或者更有可能,在巫术的结构下,这些形象和意识原本不具有语义结构,只有等到它们开始成为再现品,被人们用来代表它们所相似的东西时,才开始出现对语义结构的需要。随着岁月的流逝,“代表某物”或“指称某物”对于艺术品的意义越来越微弱,例外的情况只发生在特殊的纪念时刻、肖像、历史画以及诸如此类的东西上。不过,这已大大超前于我们的分析进度。眼下我只想强调说,我们如今称为雕像、版画(gravure)和仪式的这类东西,以前都是现实再平常不过的一部分(那时人们相信魔法,相信具有某种特殊力量的东西能反复出场),后来却逐渐转变为与现实对立的东西,站在现实之外并反对现实;与此同时,现实本身也经历了相应的变化,它在人们眼中不再具有魔力。艺术品成了某种像语言那样[缺乏魔力]的再现品,尽管语言——词语——曾经是现实的具有魔力的一部分,与事物的实质直接打交道,而在今天,我们却说,这些事物只不过是词语外延的一部分。

假如尼采的说法好歹具有一点历史真实性的话,那么可以说,再现品从巫术式的道成肉身(magical incarnation)转变为单纯的符号,这一过程是在古希腊发生的。在那个时代,艺术概念本身经历着转变,或不如说,艺术概念是从那个时候才开始形成的,这是因为,在此之前没有

艺术的概念，只有巫术的概念。人们过去认为，图像与现实直接打交道，而那时却开始认为，图像与现实是对立的，所以毫不奇怪，我们能在柏拉图的相论中发现这两种关系。由于艺术与现实之间的距离终于开始被人觉察到了，关于艺术的某些问题才可能第一次被提出来，这是因为，人们第一次把艺术与世界的关系理解为是这样的——碰巧的是，人们也把语言与世界的关系理解为是这样的。这种语义关系可能是在哲学刚开始萌芽的时候就露出苗头了。尽管在埃及、美索不达米亚以及其他地区也存在着艺术，但我们不清楚，当时的人们是否把它们看做我们今天意义上的艺术——不是对再现一词做巫术的理解，而是对再现一词做语义的理解。事实上，在埃及、美索不达米亚，同样也不存在作为纯粹科学的哲学。按照我的看法，艺术作为艺术，作为某种与现实对立的东西，是和哲学一同出现的；我们前面曾问，为什么艺术是一个哲学必须关心的话题，与此相匹配的一个问题是，为什么哲学没有在每一种文化中出现，而仅仅出现在以希腊和印度为突出代表的文化中。要想回答这个问题，我们不能不去总结哲学自身的特性，一旦我们做到了这一点，就不难理解，为什么艺术天然是哲学的一个话题，而且是一个不可或缺的话题，当然，其前提是，艺术作为艺术，而不是仅仅作为巫术。

我的想法是，只有在社会生活中产生现实概念之后，哲学才会萌芽。实际上，任何一个人群，任何一种文化，都能获得某种概念和信念，借此为自己定义现实，但这并不意味着它们拥有现实概念：现实概念只可能出现在现实与其他事物——如外观、幻觉、再现、艺术——产生了对立之后，这一对立是把现实作为一个整体来对待的，是隔开一段距离来看现实的。对我来说，哲学理论的典范，能以很多方式在《逻辑哲学论》中找到，在这部书中，对立的一面是世界，另一面是语言中反映的世界图像（此外，组成语言的每一个句子，与组成世界的每一个事实，是

一一对应的)。维特根斯坦提出的这个理论,满是问题和疑问,我所感兴趣的是把它看做哲学理论的一种"样式"。此外,这个理论之所以让我感到有哲学的兴味,是因为它呈现了语言和世界关系的一幅图画,这一关系在某种程度上,是不能用理论自身所运用的语言来再现的。对于维特根斯坦来说,那种语言是"彻头彻尾的自然科学",而哲学在任何意义上都不是它的一部分:哲学不反映任何事实,因为世界上不存在任何哲学的事实,与此相应,哲学命题和世界的关系,与科学命题和世界的关系完全不同;哲学不描述世界的任何部分,因此也不描述世界的神秘部分。《逻辑哲学论》所运用的语言,没法容纳《逻辑哲学论》自身的命题。事实上,相对于那种语言,相对于"彻头彻尾的自然科学",哲学命题是无法理解的;它们无法被语言中的句子所替代。因此,相对于语言,哲学命题是不能说的,对此我们只能保持沉默。它们是无法表达的。用《逻辑哲学论》式的术语来说,我们只能再现整个的现实,而不能再现作为一个整体的现实。为了再现作为一个整体的现实,我们不得不站到语言之外,谈论语言和世界。《逻辑哲学论》式的命题只允许我们谈论世界(speak about the world),却不允许我们作为世界来说话(speak as the world)。在从未有过哲学的文化中,用来再现现实的语言,可能会是《逻辑哲学论》式的语言,当然,其前提是它所包含的荒唐的语义学事先已被涤除。该文化中的成员无疑能再现世界,并拥有某种自然科学,但是却不会拥有哲学。这是因为,哲学需要以某种方式与现实拉开一段距离,在边界的两边,一边是现实,另一边是与现实彻底对立的某种别的东西。有趣的是,尽管没有一种文化不拥有一点科学,哲学在世界上却只产生过两次,一次是在印度,一次是在希腊,这两个文明都曾深深地着迷于外观和现实之间的对立。

有一段时间,我曾竭力主张哲学 au fond(在根本上)与所谓"语言和世界之间的空场(space)"这个隐喻有关。我采用这一隐喻,是为了更加戏剧化地表达这一想法:尽管词语是世界的一个平常的部分——

人们随时随地都会用到它们，它们有因也有果，且是好几门语言科学研究的对象——不过，人们还是会把词语看做“外在于”世界的，因为人们可以用词语再现（或错误地再现）世界（以及“在世界之间”存在的词语本身）；此外，当人们使用词语的再现功能时，世界本身是衡量词语对错的标准。考虑到词语具有再现性质——能够关于某某（about something）或属于某某（of something），因而成为语义识别的对象——所以，词语和事物、表象与现实之间存在着根本的对立，而由于事物和现实缺乏再现性质，它们从逻辑上就可免于上述评价。事物和表象之间的关系（或关系集合），殊不同于事物与事物之间的关系，同样的，词语和词语之间的关系，殊不同于词语和事物之间的关系（句子与句子之间的逻辑关联，与它们是否用墨写是无关的）。有一系列词语可以说是语义性的词汇——“推论”、“指称”、“满足”、“示例”，如此等等——还有一系列词语可以用于记录语义关联的成与败——“真”、“存在”、“空”，诸如此类的词汇及其反义词。我的想法是，只有对哲学概念进行分析时才需要这些词汇。我并不奢望在本书中能论证这一普遍性的结论，我甚至不打算在这里坚持这一结论，我只想补充说，只要进行适当的变化，这些语义概念便可以扩大到单纯的词语和命题的范围之外，扩充为形态各异的语义载体——图像、概念、观念、身体姿态、信念、感情、图画、地图、图表——我只是随便举了几个例子，对于它们，我们很自然会产生下列问题：它们是属于谁的（what they are of）？它们是关于什么的（what they are about）？

对于两个彼此相似的物体，如两只乌鸦、两块大理石、两个具有同样句型结构的标志，通常我们不会问二者中谁是“真”的；其中一个为真，看起来另一个也得为真；尽管从莱布尼茨主义者的角度来看，它们一定会在某些方面有所不同，从而在这些方面不相似，但是 a 之不同于 b，和 b 之不同于 a，这二者却没有什么不同，这里谈不上有真假问题。

但是，我们却可以设想出两件彼此相似的东西，与前一个例子中的相似性相比毫不逊色，然而却会面临真假问题。假设有两块大理石，一块是仿制品，一块是原作，也即“真”大理石。但是，除了它们的历史际遇有所不同，除了其中一个曾进入到另一个的历史之中，我们找不到分辨它们的凭据，也不存在一条标准，可以用来观察和比较，以说明这二者孰为真、孰为假：这两块大理石都有重量，都是球形的，都有因果，如此等等。J. L. 奥斯汀(J. L. Austin)①曾说：“形而上学家们的诡计，在于问‘这是一张真桌子吗’(他们问的对象，是那种人们通常不去假冒的东西)，却不去限定成假的条件，因此，我对‘如何去证明’它是真的感到颇为困惑。”为此，他举了一个生动的例子，一个魔术师拿着一顶帽子请别人向他证明这是一顶完全普通的帽子，“这会让我们觉得有些困惑和尴尬”，因为我们对于“要去辩护什么完全没有概念”。第二块大理石看起来和第一块完全一样；哪块是真的大理石，哪块是大理石的再现品，认识论的检验在此是失效的，直到我们认识到，“真”这个词在这里是与“再现”这个词对照起来使用的。而在这一精心设计的例子中，我们找不到任何凭据来断定谁是甲、谁是乙：甲代表着甲所肖似的乙。我们能想象，假如有一个小男孩如此眷恋一块白色的大理石，乃至陷入了深深的忧郁，她的母亲找到了一块白色的大理石，虽说不能完全替代那块石头，却也可以让人产生回忆：它像一件遗物那样摆放在某个特殊的陈列橱中，帮助这个小孩回忆起失去的珍宝(比如，那块失落的白色大理石)。两块大理石是如此的相似，我们一时竟难以回答孰真孰假。但事实上，“真”(real)具有比“假”(fake)的反义词更多的意义，比如说在“真钱”、“假钱”的用法中。“真”(real)也与“再现”(representation)相

---

① 奥斯汀(1911—1960年)，英国哲学家，牛津日常语言学派的代表人物。——译者注

对，比如我们可以说，美国雕塑家乔治·西格尔(George Segal)[①]在他的一个著名的作品中，用一块真切肉板，来再现一块切肉板。在这个例子中，切肉板被艺术家用做再现品，但是在所有其他的方面，它看起来都和一块真正的切肉板没有区别。既然它是一块切肉板，它怎么能又不是一块切肉板？当我们把“真”与“再现”对立起来使用时，“真”几乎成了一种语义相反的谓词。某物满足于对自身的再现而为“真”，犹如某物当其被命名之际是一个“承担者”(bearer)。奥斯汀在以下这段很少被人注意的话中，非常精彩地道出了此点：

> 只要真的是在交流，就必然存在某种符号……我们可以将它们称为“词语”，不过，它们当然不必和我们通常所谓的词语完全一样——它们可以是信号旗之类的东西。除了词语之外，一定还存在着词语用以交流的内容：我们将它称为“世界”。为什么世界不能把词语包括在内，这是没有理由的，在任何意义上都是如此，但只在一种意义上不是——那就是对世界有所言说的陈述本身。(《哲学论文集》，牛津大学出版社，1970年，第55页)

不难看出，“在任何意义上”意味着：在世界上的所有东西所具备的所有属性中，唯有“关于”(aboutness)——此物关于彼物，彼物是此物所关于的——是一种与众不同的属性，这是一种很难被眼睛观察到的属性。设想有一种语言，其组成要素是人们所指涉之物的复制品，每个人都背着这样满满一袋“语言”。这一方面肯定是不方便的，其数量会随着复制而不断增加，于是，除了我们知觉不到的能指与所指之间的关系外，简直没有办法来区分这二者。奎因曾带着调皮的口吻说：“成真，

① 乔治·西格尔(1924—2000年)，美国波普雕塑家。——译者注

就是成为某个约束变量的值。"成真，就是去满足一个语义函项(semantic function)，却不去成为一个语义载体(semantical vehicle)；但是，满足或是成为变量[(Ex)x是一个词]的值，只是把问题进一步复杂化了，却并没有解决问题。事物构成了世界，但某些事物——奥斯汀所泛化的"词语"——在真实地道出了世界的状况的意义上，却是站在世界之外的。我们没法说清楚，为什么在维特根斯坦所谓的"彻头彻尾的自然科学"中，不能有语言学事实，不能有关于语言的事实，为什么语言不能扮演一个双重角色，一时在世界内，一时在世界外，一时是现实的一部分，一时是表象的一部分。(贝克莱的世界图景是，一切都是表象，世界是由神圣的视觉语言写成的。唯物主义者的世界图景是，一切都是真实的，表象不是世界重要或基本的属性。)

在这些极其概略也极其脆弱的论断的基础上，我想提出的一点是，在艺术品有所指涉(或至少能合法地询问它所涉何物)的意义上，尽管艺术品的副本是普通的实物，但从逻辑上来说，艺术品这类东西正可以和词语归为一类。艺术品和实物的对立，恰如词语和实物的对立，哪怕艺术品在"任何其他的意义上"是真实的。它们和词语一样，都与现实保持着哲学距离，它们将与自己有关的东西推至一定的距离上，而正是在这种距离中，哲学家们开展着他们的工作——正是在这个意义上，我们断定艺术和哲学具有内在的相关性。

有意识的摹仿型艺术和有意识的哲学一道出现在希腊，对于后者要解决的全部形而上学问题来说，前者不啻一个绝佳的范例。古典理论的极大荣耀，就在于它摆正了艺术与现实的关系，其唯一错误之处或者说狭隘之处在于，它把再现局限在摹仿的范围之内，这使得艺术的再现论无法容纳那样一种艺术品，它可被理解为是再现性的，却明显不是摹仿性的。但是我们谁都不能轻视这种古典理论：摹仿的巫术力量甚至让维特根斯坦这样现代的思想家也去相信，假如语言是世界的表象，则语言是世界的图画(差不多就图画的所有字面意义而言)；为了找到

出路，维特根斯坦被迫将世界设想为事实的集合，世界拥有命题的结构，只待语句去加以反映。然而，这里的语言无论怎样说都是一种理想化的东西，其语句的逻辑形式终归是清楚明白的，所以就会产生这样一个问题，也即我们的自然语言如何能表象这个世界。可以认为，后期维特根斯坦对此的回答是，自然语言根本就不是世界的表象，它的意义在于使用，而不在于描述——图像论似乎从来就没有被放弃过，它作为一个不可能的模型仍然在起作用，却无法被用来思考日常语言与世界的可能联系。

后期维特根斯坦的语义学，出色地解决了下列问题：语句不是图画，何以是表象性的——同样的问题也困扰着艺术哲学（试想想，传统理论是如何迫切地期望用画来解释诗：Ut pictura poesis，诗如画）。但是，正如我们的论证所表明的，即便是对于摹仿型艺术，也不能从它是摹仿就推论出，一定存在着与之相匹配的隐秘的事物。只有在存在真假问题的地方，“匹配”（matching）才是一个相关条件。

无论如何，我们在这里并不想思考艺术品如何符合现实这样的问题——我们甚至并不关心这样的问题是否真的存在过——我们关心的是现实与艺术之间的区别。如前所述，艺术区别于现实，犹如语言区别于现实，我们所考虑的是语言被用于描述世界时的情况（因此一件艺术品是真还是假这样的问题至少是一个合法的问题）。这绝不是说艺术是一种语言，而是说，艺术的本体论和语言的本体论属于同一类，艺术与现实之间的对立，也存在于语言和现实之间。因此，人们不大可能想象一个全部由影子、由艺术品组成的世界。人们能想象一个没有艺术品的世界，或至少是这样一个世界，生活在其中的人不把任何东西叫做艺术品，在这样一个世界中，现实概念是尚未诞生的。在历史中，艺术的哲学价值就在于，当人们意识到它的时候，也就同时意识到了现实概念。与其说我们可由此获得一个对艺术的哲学定义，不如说我们由此明白了，为什么定义艺术会是一项哲学工作。

我们可以用再现性来描述的那类事物——它们或者是关于某物的，或者从逻辑上来说，问它们关于什么是合法的——其范围远远超出了艺术品。因此，弄清楚艺术品与其他种类的再现品的差别究竟何在，和追问艺术品与实物之间的区别，至少是同样紧迫的问题。关于这一问题，我将在第六章做出回答。假设我们已经为艺术品找到了恰当的本体论位置，则我们至少找到了一个恰当的角度，来评价为消除艺术和现实之间的鸿沟所做的努力——人们付出这一努力，是为了回应柏拉图提出的挑战——从这个角度看来，人们在逻辑上错误理解了那些努力：有人说，一首诗不应该去意味，而应该去存在，这一说法在逻辑上是不能自洽的。在进入下一个阶段的分析之前，我们还有必要举一两例当代艺术家的天才创举，以结束本章的讨论。

艺术家贾斯帕·约翰斯(Japer Johns)[①]所利用的物品，属于初看起来很难被摹仿的一类东西，任何与它们足够相似的摹仿品，即刻就会被归入它们所属的类别中去。比如，一个靶子或一面旗帜，或一个数字，似乎便拥有上述奇特的属性，因为，任何与一面旗帜足够相似的摹仿品，自己会成为一面旗帜；对于靶子、数字或地图来说，情况也是如此。有了这些物品，皮格马里翁变艺术为现实的梦想，从逻辑上来说似乎是可以实现的。这么来看，维米尔没有借助画女人取得的东西，却借助画地图取得了；女人从来没有从画上走下来，成为有血有肉的女人，而地图却拒绝成为画中的地图，它即刻变成了画家最初试图加以表象的东西。值得一提的是，约翰斯同样也只取得了有限的成功：他对灯泡和闪光灯的再现，并没有直接成为这一类物品。他用青铜铸成的《萨伐仑松饼罐头》(Savarin Can)有成也有败，就像是维米尔所画的女人和地图

① 贾斯帕·约翰斯，生于1930年，美国波普/抽象表现主义画家和雕塑家。——译者注

那样。让我们在这个例子上多停留一会儿。《萨伐仑松饼罐头》的图像学意义，对于任何一个熟悉当时艺术界情况的人来说都是透明的。德·库宁将他的画笔放在萨伐仑松饼罐头中，这一举动一时成为纽约画界的时髦，画家们争相用萨伐仑松饼罐头来盛画笔。约翰斯用青铜雕塑了一个盛着画笔的咖啡罐，看起来似乎是为此树立了一块纪念碑，浇铸这件作品的模子，很有可能就是一个萨伐仑松饼罐头和一枝真画笔。为了与主题更为接近，它被刷上了逼真的色彩（就像希腊的雕塑那样），具有讽刺意味的是，青铜被湮没在色彩之下（这是对保持材料的完整性这一观念的一个艺术史的或至少是美学的讽刺）。不过，这一作品并没有转变为它的真实的副本，尽管“萨伐仑”这几个字是真实的。这几个字至少是跨越了边界，看起来，它们还成功地安全返回到世界之中——我想，其方式大概类似于：雕塑家在塑造其作品时所依赖的阴影，毕竟是真实的阴影。

说了这么多，逻辑上的问题还是没有解决，它们一如原样，就好像约翰斯未曾进行过他惊世骇俗的实验似的。不管一幅画多么像它所描绘的东西，它还是属于逻辑上独特的一类，即便它所描绘的是另一幅画。画家德加（Edgar Degas）[①]把他的画家朋友蒂索（Tissot）画在一间摆了画的房间中，其中有一幅佛莱芒的肖像画，幽默地与蒂索本人的容貌相仿。假设我们对德加的这幅画进行裁剪，最后只剩下那幅佛莱芒肖像画。于是，德加的这幅画看起来就像是一幅佛莱芒绘画，或者说是佛莱芒绘画在19世纪的复制品，但实际上它既不是前者，也不是后者；它是一张关于佛莱芒绘画的画，相似于它所指称的对象。那幅画本身也许是关于一些佛莱芒绅士的，但是德加画作中的佛莱芒绘画，根本与此无关：它所关涉到的，是一幅关于佛莱芒绅士的佛莱芒绘画，并且，这种“关于”是不可传递的。让我们举一个更为戏剧化的例子，菲利普·

① 德加（1834—1917年），法国印象派画家。——译者注

皮尔斯坦(Philip Pearlstein)[1]可能会把一个抽象表现主义画家画在一间画室中,在那里,斜靠着墙,有一幅抽象表现主义的绘画。将其余的部分裁剪掉,皮尔斯坦的这幅画,看起来像极了一幅抽象表现主义绘画,但事实上,它只是一幅关于抽象表现主义的画,是用皮尔斯坦熟练的超级写实技法画成的一幅画:是对一幅抽象表现主义绘画的照相写实主义的描绘。回到约翰斯,情况也是同样的:他画了一个数字(numeral),画上的数字看起来像极了一个数字,但它不必是一个数字,也可能不是一个数字;它指称着一个数字,这是毫无疑问的,但数字却不指称数字,它们指称的是数目(number)。因此,2 和 II 虽然属于不同记号系统中的数字,但它们却共享一个指称。然而,画了 2 的画当然看起来不像画了 II 的画。对于地图来说,情况也是一样的:维米尔画中的地图,(比如说)婆罗洲地图,它指称婆罗洲的方式,和一幅地图是不同的,它看起来酷似地图,但和一幅地图所关涉的东西截然不同。举一个最直截了当的例子,设有一堆东西为同质群体(homogeneous population),任意从中抽取一个,使之成为凌驾于其他东西之上的样本(sample),这个样本依然属于这个同质群体,而如果它想代表(represent)这个群体,就必须仍然属于这个群体。它所起的作用就是这样的,它代表着整个群体,其他成员却没有这种作用,尽管随便从它们中选出一个,也堪当此重任。我们可以在约翰斯狡黠的玩笑中吃惊地发现这一逻辑区分,他用颜色词所指称的颜色来涂写颜色词,如用蓝色涂写“蓝色”,用黄色涂写“黄色”。但有时,他也把“蓝色”涂成黄色的,从而造成一种自我指涉的错误;假如我们在这个例子中没有愚蠢地假定这个涂成黄色的“蓝色”是一个颜色样本——就像假定“英语”是英语单词的样本,“写字”是写下的字的样本,或者假定“说话”是后者不正确的样本,“法语”是前者不正确的样本——假如我们没有做这些愚蠢

[1] 菲利普·皮尔斯坦,生于 1924 年,美国超级写实主义画家。——译者注

的假定，也就不会存在上述自指性(self-referential)的错误了。

艺术品永远都有可能包含着对现实的相关，这却并不意味着我们可以把艺术品还原为它所包含的现实。当我说“对现实的相关”时，我心中想的并不是艺术品所具有的属性，而仅仅是它的再现性部分所指称的那些属性。我想，我们刚才描述的约翰斯用蓝颜料涂的“蓝色”一词事实上就是一个相关的例子，在这个例子中，颜色词是用它所指称的东西来制造的。在结构上，这非常类似于那些引起著名的语义悖论的恶作剧式的句子，比如“这句话是假的”这一句子，同时也是这一句子指涉的语句现实。将词语引入艺术，使得这种自指性很容易成为艺术的构成原则：在浩如烟海的写实主义作品中，美国视错觉艺术家皮托(John Peto)[1]画了一张描绘一件艺术品的剪报，这份报纸画得如此的写实，以至于有猫伸出爪子去抓它，而报纸上印的那件艺术品，正是皮托的这幅画，在这幅画上，在我印象里，画有猫留下的抓痕。在皮托所属的画派中，还有一些其他画家的作品，画的是作品背面的东西，如画布和画框、海运标签，以及其他任何以背面示人的东西。

但是还可能有比这更精微的东西，比如弗兰克·斯特拉的作品。弗兰克·斯特拉的作品包含着某种演绎结构(deductive structure)，对此，迈克尔·弗里德(Michael Fried)[2]曾有过相当精彩的阐释，他说：“总的来说，可以把这些画归结为不同形状的边框。”斯特拉早期的作品，以同心圆条纹为典型，它们被薄薄地涂在单色的背景上。实际上，它们看起来就像是一大堆纺织品样本，似乎绝对的抽象，很难看出它们是关于什么的(除非有人认为它们不是条纹，而是关于条纹的)——但在一瞬间，人们会突然觉得它们是关于[绘画]自身的物理支架

---

① 约翰·皮托(1854—1907年)，美国画家，擅长画静物。——译者注

② 迈克尔·弗里德，生于1939年，美国艺术批评家和艺术史家。——译者注

(physical support)[1]的形状的。我说“突然觉得”，这或许是句半开玩笑的话，假如弗里德所说不错的话。他说：“我想我们可以说，即使是持赞同态度的艺术批评，对于他的画也既无法做形式的分析，也无法领会其中的意义，更无法领会它所包含的演绎结构”。我们有必要来看看弗里德在《三位美国画家》中的论断：

> [斯特拉的]早期绘画有三大系列，从黑铁系列，到铝系列，再到铜系列，在后两个系列中，他还用到了画布的形象，所有这些都和一种现代主义观念合若符节。这种观念认为，在过去的几百年中，最先进的绘画已经逐步具有了这样的意识：绘画不过是传统惯例所规定的诸特征的集合体(比如在一块木板上蒙上一块画布，在大多数情况下，它是方形的)，一旦人们认识到它们是主观任意的，也就到了该消灭它们的时候了。照此看来，从马奈到斯特拉对绘画的文学特性的强调和支持，不多不少，正好代表了对以下“真理”的逐步醒悟：绘画和世界上其他种类的东西，并没有本质上的区别。(哈佛大学福格美术馆，1965年，第43页)

弗里德本人并不赞赏这一观念，我们也很难用斯特拉的作品来印证这一观念。斯特拉的作品同样充满了绘画性的内容，我们几乎可以把它们看做对自身边缘的定义，这种定义方式和怀特海格外重视的外延抽象法(method of extensive abstractions)正好相反。怀特海的外延抽象法的适用对象是嵌套同心圆的“域”(regions)，对于域中的任两个元素，其中一个元素以不相切的方式包含另一个元素，且任何域都不被集合中的任一元素所包括，由此会聚成怀特海试图用域的集合来加以

---

① 所谓绘画自身的物理支架，也就是指画框、画布之类的东西。——译者注

定义的点、线和面。悖论的是，假如有人把绘画理解为是关于绘画自己的，那么这一说法本身就会否定绘画：通常情况下，一个苹果不会声称自己仅仅是个苹果。在一种意义上，创造一件仅仅与自身的物理支架等同的作品，既是容易的，也是最难的，这是因为，物理支架 ipso facto（事实上）可以是作品的主题，而从逻辑上来说，物理支架又是缺乏主题的。与此类似，当代艺术家努力追求绘画的平面性，但这一任务是不可能完成的，其道理在于，不管把颜色涂得多平，最后的结果总是会得到一个外延不确定的图画深度。而试图通过画条纹而达到平面化的目的（如在纽曼的作品中），会立即引起一个我们最终不得不面对的问题：条纹和平面的关系是什么？

边缘（edge）在绘画中一向就很重要，我们完全可以说，在边缘所标定的空间中，从边缘诞生了占据这一空间的作品。作品与边缘的关系有可能密切相关于焦点和视点。边缘所具有的这一相关性，在皮埃尔・波纳尔（Pierre Bonnard）①对之进行嘲讽的作品中，是最明显不过的。在波纳尔的画中，所谓的边缘就是画笔停止下来的地方，绘画圈定了一个空间，却并没有定义一个空间。但即便是在古典绘画中，作品也不会指涉它自己的边缘。画工精致的《劫夺萨宾妇女》，它所关涉的是一个暴力场景，而不是描绘这一场景的诸元素。对于斯特拉来说，尽管他在自身的限度内是坚定的、富于创造性的，他也只是对原来的传统稍微有所改动，在这个传统中，绘画只是偶尔才涉及物理性的边缘，比如说在圭尔奇诺的《圣帕托尼拉的葬礼》中，再比如在维米尔的某些杰作中（对此我们毫不奇怪），绘画的边缘同时也是错觉空间的边缘，画中拉开的布帘以不可能的方式越过了这一边缘。这类绘画实际上是本体论论证的化身，它们所涉及的东西被当做自身结构的一部分呈现出来：这是一类自我示例式的实体（self-instantiating entities）。在逻辑上与

① 皮埃尔・波纳尔（1867—1947年），法国纳比派画家。——译者注

它们相对的，是“不可能的绘画”。那些不可能的绘画，其自身的结构即排除了自我示例的可能，其典型者如艾舍尔的作品，或是在视觉心理学中起主导作用的那些不可能物体。人们几乎可以把这些绘画看做纯粹的再现品，因为它们只在一种意义而不在其他意义上关涉到对象：它们与三度空间中的东西不可能有任何相似之处，因此也就不可能是“真实的”。而由于它们是必然为假的（如同斯特拉的作品是“必然为真”的），于是从表面上看起来，这些图画便可类比于在任何世界里都不能为真的句子，那些句子之不能为真，并非因为它们在形式上是自相矛盾的。

在其他的艺术门类中不乏类似的例子。《特里斯坦和伊索尔德》第二幕中的猎号，既“是”一声猎号，同时也“关涉到”一声猎号，就像第三幕中的牧羊人之歌既“是”牧羊人之歌，也“关涉到”牧羊人之歌。蒲柏(Alexander Pope)[①]在《论批评》的第 347 行，机智而幽默地写道，“And ten low words oft creep in one dull line”（十个粗词乏味地爬成行），这句话碰巧由十个词组成，由于它的机智和自我示例的特征，这句话本身并不枯燥乏味(dull)，它穿越了艺术家自我意识的拱门，从而免除并超越了枯燥乏味。

由于词语天生是意义和物质客体的载体，关于词语的图画注定与词语本身有所不同，因此当代艺术家在他们的绘画中使用词语时，常会碰到一个关系到自身地位的复杂抉择。罗伯特·印第安那(Robert Indiana)[②]的“EAT”，与其说它是关于一个词语的绘画——比如霍帕(Edward Hopper)[③]在一块禁止通行的标牌上画的“禁止通行”(Stop)一词，属于绘画的主题，却不属于绘画本身——不如说它是一个用颜料

① 亚历山大·蒲柏(1688—1744 年)，英国诗人、批评家。——译者注

② 罗伯特·印第安那，生于 1928 年，美国波普艺术家。——译者注

③ 爱德华·霍珀(1882—1967 年)，美国写实画家，以描画美国风景和城市风光见长。——译者注

涂出来的词。诸种可能性之间存在的微妙张力，构成了荒川(Shusaku Arakawa)[①]"意义的机械装置"系列冥想作品的主要结构，由于这一系列的木版画关系到上述复杂抉择，我们几乎可以说，它们已上升到哲学的层面。荒川的木版画看起来就像是愚蠢的智商测验中的示例卡片，卡片上的词语不是单纯的形象，而是观看者必须遵守的指令。它们不是仅供观赏的绘画，但是，你也不能将指令和绘画分割开来，虽说在事实上确无必要用颜料将指令画出来。指令完全可以用口头的方式传达。所以，假如荒川想做的只不过是发指令，那么他完全可以播放一段录音或求助于博物馆的语音导游耳机。还可以请罗纳尔德・费德曼站在画旁吟唱这些指令，或是请他帮忙散发印刷着指令的传单。但如果绘画要求指令成为自身的一部分，并拒绝被蒸发为单纯的意义，那么，最后留给绘画的又是些什么呢？这么想来，我们终归会回到作为一种观赏对象而不仅仅是注意对象的绘画，我们会觉得画中的词语是值得一画的。但是，我们不能只以这两种方式来对待词语，假如来自不同语言世界的观众不仅想看热闹，而且还想看出门道，那么我们就得为他做些翻译。《意义的机械装置》一书的德国出版者，不得不对这些画进行翻译，这么做对于那些花卉图册来说是毫无意义的，花卉的名称，若能知道当然最好，但它们本身在作品的结构中却不起任何作用，不占任何位置。

有关显现之物和显现方式之间错综复杂的关系，有待进一步讨论，但就眼下而言，我只希望能加深我们已有的洞见，希望能通过尚未被我们的分析所触及的领域，重新返回这些洞见。

---

① 荒川修作(1936—1961年)，日本版画家、建筑师，1961年赴纽约作画并定居在那里，1963年开始创作木版画系列"意义的机械装置"(*The Mechanism of Meaning*)。——译者注

第四章　美学与艺术作品

读要维奥莱-勒-杜克(Viollet-le-Duc)[1]的晚期著作《勃朗峰山区》(*Le massif de Mont Blanc*),拉斯金(John Ruskin)[2]对其中法国版的《轻骑兵进击》[3]报以苦笑式的评论:"C'est magnifique, mais ce n'est pas la géologie"(虽然很壮观,但这不是地质学)。实际上,它并不是地质学;作为一个幻想的计划,它试图使勃朗峰回复到原初的壮观。我们越来越发现,某种乌托邦的乡愁是19世纪的主旋律——在朝向光明未来的信念背后,我们看到的是一片黑暗。从这个角度看来,维奥莱-勒-杜克,哥特建筑的伟大修复者,堪称那个时代最具代表性的艺术家,虽说他在事实上所获得的,与其说是中世纪建筑师所信奉的建筑和社会的整一性,不如说是19世纪的人所臆想的中世纪建筑信念。只要是维奥莱-勒-杜克触碰的东西,都会变得 plus gothique que la gothique même(比哥特式还哥特式)——它们几乎不可能真的是 la gothique même(哥特式本身)。怀着对原初建筑(First Architect)的崇拜,维奥

① 维奥莱-勒-杜克(1814—1879年),法国建筑师、理论家,曾修复过许多法国中世纪的建筑。——译者注

② 拉斯金(1819—1900年),英国艺术批评家。——译者注

③ 《轻骑兵进击》(*Charge of the Light Brigade*),英国诗人丁尼生的著名诗篇,发表于1855年,充满了爱国主义激情。——译者注

莱-勒-杜克的野心膨胀到了极点，一心想回到想象中的原始的壮观中去。我们不禁想象，他很可能会发现，他所钟爱的疯子皇帝路德维希也曾资助过超级瓦格纳式的闹剧，石匠和搬运工，测量师和勘地师，在宽阔的斜坡上乱哄哄地跑来跑去。在那里，它耸立着，一如其初！或者，如维奥莱-勒-杜克所想象的本该有的样子耸立着。维奥莱-勒-杜克能从山中造出山，而更令我们吃惊的是，他能从山峰中造出艺术品。

将同一座山的不同状态相提并论，也即，将年轻的勃朗峰和可称之为“年轻的勃朗峰”(Mont Blanc jeune)的东西相对照，既有形而上学也有实践上的困难。但是我们能随心所欲地想象这二者难以分辨的程度。从讨论的一开始，我就被成双的东西缠上了，在这成双的东西中，一方是艺术品，一方不是。可以肯定，某些神学的观点是维奥莱-勒-杜克可以接受的，按照这种观点，上帝是一位艺术家，勃朗峰是他的杰作之一。但现在让我们假定这种想法是错误的：不论维奥莱-勒-杜克和拉斯金在它面前是如何的能言善辩，勃朗峰从本质上是缄默的，但是，“年轻的勃朗峰”却对自然的宏伟状态构成了某种陈述。维奥莱-勒-杜克的宏伟概念给了我们一个戏剧性的机会，使我们得以好好思考这样一个问题：从审美的角度来讲，对于外表上看不出区别的两件东西——艺术品和纯然之物(即使它很壮观)——我们的反应是否相同。这个问题会引发很严肃的哲学问题，这是因为，假使我们的反应是不相同的——我将论证这是必然的——就很难设想审美反应从根本上来说是一种感知觉形式，又假如我们得知某物为艺术品，正是使得我们反应方式有所不同的关键所在，那么情况就更是如此了。在这种情况下，审美反应必然是经过概念中介的，也即，知道某物是艺术品，对我们大有帮助。

对我们来说，或许存在着另一种意义更为重大的推论。假如得知某物为艺术品会使得我们对待某物的审美反应在方式上有所不同——假设有两件无法分辨的东西，一件是艺术品，一件是自然物，而我们对待它们的审美反应方式是不同的——那么，在任一个以审美反应为核心概念

的定义中，都会出现循环定义的危险。这是因为，与那些属于自然物或布里洛包装盒(当其不是艺术品时)之类的无趣的人工制品相比，这一反应便不纯是隶属于艺术品的审美反应了——此外，我们还得学会将艺术品与自然物或单纯的人工制品分开，以便对合适的反应类型进行定义。这样一来，我们就没法利用那种类型的反应来对艺术品概念下定义了。

无论如何，人们通常认为，在对艺术进行讨论时，审美因素天然会占据一席之地，这就像所有那些轻率的联系一样，总是会受到人们额外的重视。但问题在于，审美因素是否是艺术定义的一部分。假如答案是否定的，那么审美因素便仅仅是这样一类东西，它们虽然从属于艺术概念，却并不遵从这一概念的逻辑，实际上，它们并不比其他那些不计其数的东西更有哲学价值，比如说“珍稀”或“有收藏价值”，这类谓词是艺术实践的一部分，却未必是艺术概念的一部分。

乔治·迪基对艺术体制论的讨论广为人知，由此产生的艺术定义，被认为必然包含着审美的前提。一件艺术品，是一个“等待欣赏的候选对象”，是经“艺术界”授予特殊地位的人工制品。用迪基的话来说，所谓的艺术界，是指从体制获得某种权利的一群人，他们就像是受托人，为普泛的 musée imaginaire (想象的博物馆)服务，而想象的博物馆，是由世上的艺术品构成的。迪基写道：“假如某物无法被欣赏，它就不是一件艺术品。”迪基否认他所说的欣赏(appreciation)特指审美欣赏，但著名的批评家特德·科恩(Ted Cohen)却认定他所指的就是审美欣赏。如果说特德·科恩的论证有几分道理的话，那么它对于我们还是有些意义的。他的论证是，存在着某些无法被欣赏的东西，按照迪基的等价对换公式①，它们不能算艺术品。由此可见，可欣赏性是某物跻身艺术

① 丹托在这里用了一个逻辑术语，contrapositive，意即等价的、对换的。这里所谓的“等价对换公式”(contrapositive formula)，是指前述“假如某物无法被欣赏，它就不是一件艺术品”(即“所有的非 Y 是非 X”)，它由命题“所有的艺术品都是可欣赏的”(“所有的 X 是 Y”)等价对换而来。——译者注

界的约束条件，我们不能强行宣称某物为艺术品。因此，对于何物为艺术品，至少存在着某些否定性的先决条件，而这显然不完全等同于迪基所谓的体制性因素。有一种说法是，对任一种东西都既可以用实践的眼光，也可以用审美的眼光来看待。假如存在着“无法欣赏之物”，则上述说法不能成立。对于“无法欣赏之物”，人们没法保持心理距离。科恩的反对意见大大超出了迪基的理论，也因此而具有了显著的哲学价值。

不过，科恩所持的立场，面临着两大难题。就所谓与审美欣赏无缘的物品，科恩列举的是“普通的图钉，廉价的白信封，汽车餐厅提供的塑料餐叉”，并且尤其是“小便池”。我现在还不清楚，他究竟是声称这些东西不能用于欣赏呢，还是仅仅不讨人喜欢。像“廉价”、“普通”和“塑料”这些词本身就带有不讨人喜欢的意味，我们不清楚，即便根据迪基的标准，那些被艺术界擢升为艺术品的东西，是否必须 ipso facto（事实上）是讨人喜欢的。若是在上下文中找证据，迪基的确说过这种话：“我承认，每一件艺术品肯定都会有某种最低限度的、潜在的价值。”对我来说，审美品质事实上可以包含负面因素：某些艺术品会使我们反感、恶心甚至呕吐。将“艺术品”这个尊号局限于讨人喜欢的范围内，这就像把“道德”局限于具有“最低限度的、潜在的价值”的人和行为上。尽管世上每种东西都可能有好一面，但道德理论最好还是能包容卑贱、邪恶、道德懒惰、坏、罪恶、反叛和平庸。因此，“欣赏”（至少是审美欣赏），可以是负面的，我们从科恩使用的形容词中可以明显看出，他是如何“欣赏”一次性的餐叉、俗气的信封以及普通图钉（区别于高级图钉？）的。假如负面的审美欣赏的意思是，凡引起负面审美欣赏的东西都不是艺术品，那么这就有点匪夷所思了。

如果不对审美欣赏——或纯粹的欣赏——进行讨论，很明显就无法解决这些问题。但是，即便这些问题解决了，科恩的反对意见站得住脚了，也还存在着另一个更具威胁性的难题。即便我们能确定普通的

图钉不能用于审美欣赏(不管是正面的还是负面的),也不能由此推出,某个图钉不能成为艺术品。作为艺术品的图钉,和一个外形上毫无区别却不是艺术品的图钉,这二者之间当然能找出某种区别。这一点,我们从一开始就知道了(想想启罐器的例子)。但是在那个例子中,事物如何能与欣赏沾上边,却远远没有弄清。即便认定图钉本身是不值得欣赏的,也不能由此推出,一件与普通的图钉模样相同的艺术品是不能被欣赏的;成为我们欣赏对象的,可能会是艺术品的属性,却不必然是图钉的属性。当然,这二者之间的关系是很难搞得一清二楚的——其错综复杂的程度,或许类似于人与身体的关系。杜尚的《泉》以及迪基对它的分析,让我们在这个臭名昭著的例子上稍作停留,或许能让我们看得更清楚一点。

迪基固执地认为,不存在"审美意识、审美注意力或审美知觉这类特殊的东西"。他还指出,"对艺术的欣赏和对非艺术的欣赏,这二者的区分如果有意义的话,其唯一的意义就在于,欣赏的对象不同"。可以假定,他所谓的"不同的对象",不是指艺术品和纯然之物,否则的话他就会陷入循环定义了:他就会根据[欣赏的]对象来定义对艺术的欣赏,而欣赏的候选对象却被假定关系到对某物何以是艺术品的解释。因此,我猜他想说的是,假如艺术品和非艺术品碰巧具有相同的物质属性,比如《泉》和供男士使用的成千上万的公共小便池,那么,我们在艺术品中所欣赏到的东西,也将是我们在非艺术品中欣赏到的东西。迪基说:"为什么被欣赏的不是《泉》的寻常特征——为什么不是它光洁的表面,它的光可鉴人以及由此显现的深度,它的悦目的椭圆形状?它所具有的特征,和布朗库西(Constantin Brancusi)和摩尔(Henry Moore)某些作品大有相似之处,而对于后者,人们从不惮于承认自己是欣赏的。"小便池所具有的这些特征,同时也是所有用白瓷制成的小便池的特征,它们与[布朗库西]《飞行的鸟》的某些特征的确有相似之处。但问题在于,作为艺术品的《泉》是否真的等同于小便池,光洁的表面和深

度的鉴照，这些属性是否真的是艺术品的属性？科恩假定杜尚的作品压根就不是小便池，而是某种展出小便池的姿态；这一姿态，假如它真的是作品的话，是谈不上有什么光洁的表面的，它和摩尔[1]和布朗库西[2]的作品的区别，大致等同于一种姿态和一堆黄铜、青铜的区别。然而，作品本身肯定具有小便池本身所缺乏的特性：它是大胆的、粗鲁的、挖苦的、机智的、聪明的。我不禁想，谁要是出神地欣赏杜尚搞进展厅的小便池的光洁的表面，杜尚不是会疯掉，就是会杀人："多么像乞力马扎罗山！多么像永恒的白色光芒！多么北极式的崇高！"（艺术家俱乐部里的苦笑）不！摆进艺术界的这件东西，和大多数工业瓷分享着共同的属性，而《泉》作为一件艺术品，却和米开朗基罗的《朱利安墓》、切利尼的《伟大的珀尔修斯》分享着共同的属性。假如使得《泉》成为艺术品的仅仅是它和小便池共同具有的属性，那么就会产生这样一个问题，为什么这个小便池是艺术品，而其他的小便池却不是——对平等主义的这一冒犯，会让J的政治义愤卷土重来。这仅仅是艺术界的一个疏忽吗？有必要进行一次大规模的转化（transfiguration）吗？迪基所疏忽的，是make（使……成为）这个词在以下问题中所具有的多义性：是什么使某物成为一件艺术品的？他注意到某物是如何成为艺术品的，这一方式或许是体制性的，但他却为了审美因素而忽视了一个问题，也即，某物必须具备什么属性才能成为艺术品。

我个人的意见是，相对于那些与艺术品在外形上难以区分的非艺术品，艺术品具有多得多的属性。这些属性也不一定是同一类的。它们中有一部分也可能是审美的，人们可对之进行审美体验或发现它们"值得一看，有价值"。但是，为了能对这些属性起审美反应，人们必须

---

① 亨利·摩尔（1898—1986年），英国抽象雕塑家。——译者注

② 布朗库西（1876—1957年），生于罗马尼亚，成名于巴黎，抽象雕塑的先驱。——译者注

首先知道眼前的对象是一件艺术品，也即在对艺术品和非艺术品做出区别对待之前，得预先假定它们之间的区别。在讨论的一开始，我们就惊讶地发现，亚里士多德曾富于洞见地指出，预先知道某种行为是摹仿，是人们从摹仿中获得快乐的前提，其原因在于，无论原本和摹本如何的相似，人们也不会从原本获得这种快乐。狄德罗精彩地论证了，那些根本无法打动或以别的方式打动我们的事物，其再现品却能让我们感动得涕泪横流。再现母亲目睹孩子死亡时的绝望，会使我们流下眼泪，但是为同样的现实而落泪的人，却可能是铁石心肠的——他应做的是安抚和慰藉。因此，我想说的是，对于某个艺术品和与之难以分辨的某个实物，存在着两种不同的审美反应，其反应的不同，取决于所面对的对象是否为艺术品。如此看来，为得到艺术的定义，我们没法求助于审美因素，一如我们需要得到艺术的定义，以便能对艺术品和实物引起的不同类型的审美反应进行区分。的确，正如迪基所说，如果某物不潜在地具有最低限度的审美价值，就不能成其为艺术品。但我疑心，世上有不具备这种价值的东西吗？与科恩相反，迪基本人承认“图钉、信封、塑料餐叉也是可以欣赏的，假如人们努力去凝视它们”。如此说来，又有什么东西不能这样呢？然而我想论证的是，对于艺术品来说，存在着一种特殊的美学，存在着一种特殊的欣赏语言，由于这二者似乎都牵涉到艺术概念，因此，去关注一下审美的也即艺术的体验是不会枉费工夫的，哪怕这么做对于寻找我们所需要的[艺术]定义没有特别的用处。

从分析上的方便来说，最好能像许多有成就的大哲学家那样，先假定（哪怕这么做是错误的）存在着某种审美感觉、美感或品鉴能力；这些感觉或能力，就像所谓的外在感觉如视听觉那样，是人所共有的。我想说，它们适用的范围甚至还要更广一些，因为有同样的理由可以假定，动物和人同样受到审美偏好的驱动，如果这是真的，那么很明显，我们所面对的就是某种天生的、本能的东西。如果有人认为存在着天生的

"艺术感觉",我会感到很吃惊,因为这就像说有人天生就有辨别巴洛克教堂的特殊感觉。事情还不止如此。虽然"艺术品"有时是一个赞誉性的称号,但似乎可以肯定,某物是否为艺术品是一个事实的判断。但是,断定某物具有审美价值,或是通过某物是否为艺术品来远距离地推定某物是否具有审美价值,若要把这些判断说成是事实判断,就得逃避掉一切可能的哲学质疑。比如说,假设"是美的"是一个典型的审美谓词,我们却不敢肯定,"x 是美的"是否在真假的意义上具有描述的意义。带有这一谓词的语句或许是非反思性谈话的一部分,人们使用它,只是为了对眼前的对象抒发感情;在这些对象面前,我们或许不必说什么,而只需要发出"咕咕"的声音,也能表达同样的意思。事实上,审美语言和伦理语言所敞开的论辩空间是类似的。并非所有可能的立场都能和"存在着审美感觉"这一断言相融洽,正如在道德的元语言层面上,并非所有的立场都能和"存在着道德感觉"这一断言相融洽,这是十分明显的。因此,我们最好是能好好思考一下,假如真的有美感,它会是一种什么样的感觉。说到底,说一个人有美感肯定不同于说他对艺术嗅觉灵敏。

有必要初步地审查一下,我们是否应该以视觉的模式来理解美感,抑或美感更类似于幽默感——幽默感同样也是普遍存在的,缺乏幽默感是一个人的遗憾。当然也可以争辩说,我们事实上并不拥有两种感觉模式,幽默感和视觉从根本上来说并无不同,或者说,幽默感与视觉的差别,仅仅相当于听觉与视觉的差别,因此,我们只需扩充寻常的"五种感官",比如说,增添第六感或第七感。味觉和幽默感的确是可以培养和熏陶的;但人们也可以反驳说,我们不能像培养味觉(审美口味是味觉的一个自然隐喻)那样把视觉训练得越来越精细。无论在哪种情况下,教育都无法改变原初的缺陷:你无法教会盲人去看,你只能去重新装备他们。或许,也可以再次争辩说,口味和幽默是有文化前提的,让我们感觉惊骇的东西,如一只受伤羚羊的垂死挣扎,在某些部族看来

却大有兴味；而某些折磨人的东西，会在某些人眼里具有审美价值，其臭名昭著者，如夸张的耳垂、小脚、大嘴唇和大肚子。但是也可以反驳说，即便是对颜色的描述，不同的部落和不同的文化也是各异的，因此，以此为基础无法形成对文化差异的比较。

尽管这些层面是平行的，但我相信，这些模式之间所存在的不同，足以使我们对颇具争议的美感产生不同的理解，虽说这不属于我们的核心工作，但是对这些不同点进行说明，也并不算是令人讨厌的跑题。事实上，幽默感至少部分地是对某些令人发笑的事物的一种反应。虽说肯定存在其他类型的反应模式，但由事情或行为的滑稽而引发的笑，足以用来说明我所意谓的反应。但事情还不止于此。拥有一份幽默感，能全方位地改变一个人的生活；拥有幽默感的人不会悲观地或严肃地对待每一件事；他能用笑话来消解不幸——拥有一份幽默感，差不多就像拥有一种哲学。审美感觉有相当一部分是这样的，道德感也同样如此。要假设以上这三种感觉存在，所需要的辩护是类似的。桑塔耶纳(George Santayana)[①]假定道德感是不存在的，"心智不带任何情绪地[如镜子般]映照着自然的变化"，"对于任何形式所存在的完善，不仅需要意识，而且需要带有情绪的意识。能做到这一点的不是观察，而是欣赏"。但是反应作为一个事实是建构在情绪概念中的，假如不存在义愤、关切、羞耻或怜悯这些反应，我们就很难设想道德生活会是怎样的，或究竟是否有这样的生活存在。[桑塔耶纳]将观察与欣赏看做对立的，当维特根斯坦说价值不在世界中时，他一定也有这个意思。他论证说，假如价值在世界之中，那么它们就不具有价值，其言下之意是，对于有价值的东西，我们并不是单纯的注意而已("能做到这一点的不是观察")：价值牵涉到我们自身与世界的关系。不过，我们很自然会倾向于把这些[情绪]反应放回到世界中，我们想到它们时，就仿佛它们是世

① 桑塔耶纳(1863—1952年)，美国哲学家、美学家。——译者注

界之内的东西，例如桑塔耶纳认为美是愉悦的客体化形式，这愉悦来自于我们认为美的事物。

在我看来，反应能力(responsiveness)与所谓的五种感官是不同的。因此我们可以说，人对于红色的东西固然可能会像公牛那样起反应，但这更多是由于红色使他愤怒，而非由于他感觉到这件东西是红色的；愤怒是那样一类东西，其本质中包含着“反应”，如呼吸急促、脾气暴躁。从某种哲学立场出发有可能论辩说，愤怒仅仅是一系列反应，而不是与之相脱离的内在状态。但只有极端的实证主义，才会认为感觉到红色是愤怒的原因。举例来说，当我说具有幽默感意味着因某物滑稽而对之起反应时，我并不是想就此引入一个认识论的标准，也并不想去追问我们何以得知某人被逗乐了。我们把幽默感设定为一系列的反应，无论这么做的理由是什么，这样一种理论也不比以下理论更极端。按照那一更为极端的理论，红色的意义在于，当认识论主义者举起红色卡片时，我们便说“红色”。对于单只装配着五种感官的心智来说，“[如镜子般]映照着自然的变化”倒是一个自然而贴切的隐喻。

在动物的反应中，能与审美感觉——或幽默感——相比拟的，是性的反应。《爱欲学》是亚里士多德在《诗学》中宣称要完成却未完成的《诗学》的姊妹篇。发觉某个引起性兴奋的对象，这不是在被动地记载一个事实，而是点燃了欲火，很难想象一个欲火中烧的人不起某种常见的物理反应：欲火中烧本就包含着以这种方式去反应。但是，[与审美感觉]不同，性反应不是无关利害的；性反应同时包含着占有的欲望。人们普遍认为，审美感觉是无关利害的，单纯的静观适足以使它满足。但这一想法可能是由使用特定的范式造成的，根据这一范式，例如，当我们面对落日时，没有旁的严肃的东西可以取“静观”而代之了。但是试图描画、拍摄——或回忆——这些对象，按照正常的理解，这并不包含占有它们的意味；然而，虽说人不能占有落日，占有的历史和趣味的历史却如影随形，人们自豪地宣称，他们可以占有世界上的美。的确，

占有欲是审美反应的表现之一，正如笑是幽默感的表现之一。

与普通的感觉不同，在上述感觉中，尤其是在性感觉中，是允许变态行为存在的，对于趣味、幽默和道德行为来说，其实也同样如此。变态的癖好不等于是坏的癖好：变态的性行为不等于坏的性行为——这或许有点耸人听闻——与坏的趣味相比，变态的趣味是地位高却缺乏雅致教养的人的标志。但是，我却不知道变态的听觉这种说法有什么意思。当有人把红色看成是绿色时，这不是色彩变态，而是色盲。

在“变态”(perversion)的概念内涵中，显然包含着规范性的判断，从而为道德律令预留了位置：有些事物，我们不应起反应却起了反应，还有一些事物，我们应该起反应，却没有起反应；如同道德的软弱是存在的，也存在着审美的软弱——也即一种情绪上的放纵。但是，上述这一切却不适合于普通的感觉，从传统上来说，人们至少会认为，普通的感觉是不属于意志起作用的范围的。所有这些说法，都是和把审美感觉看做一种天生的感觉相一致的，但这不是我关心的，我主要关心的是事物的区别。让我感兴趣的一个事实是，无论我们关于对象有什么知识，都无法使该对象看上去有何不同，无论我们把对象归入哪一类，也无论叫它什么名字，它的感觉属性都是不变的。用一个更现代一点的术语来说，我们不能指望一个人的感觉经验会随着描述的方式产生改变；桑塔耶纳把心灵比喻为一面镜子，这一比喻是有益的，但也带着哲学的偏见，这一看法暗中承认，即使描述发生了变化，对象给我们的感觉也还是不变的。假如审美感觉和其他的感觉一样，那么上述说法也同样对它适用，然而事实上，审美反应通常会受到人们对某个对象的信念的影响。一定有不少这样的例子，当对某对象的描述方式发生改变时，如得知该对象属于某个特定的类别，或得知应以某种方式描述该对象时，我对该对象的感觉就会发生变化，如我可能会集中注意力，去关注初次接触时为我所忽略的属性。我能经过训练，品出酒里有一股黑莓的味道，而初次品尝时却一无所觉。但是，无论是在做出如此描述之

前还是之后，那杯酒还是那杯酒：描述既没有使它获得这些属性，也不会使它改变自己的状态。然而，若某物作为艺术品时的属性，与它作为实物时的属性的确有很大的区别，那么，说我们忽略了后者中的这些属性，将是一个非常荒谬的假设。根本就不存在等着我们去忽略的属性。没有任何感觉检查，可以告诉我们某物是艺术品，这是因为，至少就普通感官能感觉到的属性来说，这件艺术品的每一个属性都可能与另一件非艺术品相吻合。这个论证给出了我希望得到的东西。假如对待艺术品和与之难以分辨的非艺术品的审美反应是相同的、不变的，那么上述适用于普通感觉的论断也将适用于审美反应。只可惜这种想法是错误的。使我们产生反应的属性是有区别的，因此，我们的审美反应也是有区别的。

即便上述想法碰巧是真的，我也不想说，当我们发现眼前的对象为艺术品时，我们对它的态度不会因此发生改变。当得知我们所面对的是一件艺术品时，我们会采取一种尊崇和敬畏的态度。我们会以不同的态度来对待同一个对象，就像我们发现一个老乞丐宣称自己是国王时态度会发生改变一样，或者当我们正打算用一段木头来引火，有人却说它曾是圣十字架的一部分，这时我们难免会对这段木头肃然起敬。这些态度的变化的确是“体制性”或者说是社会性的。正如迪基所说，一旦我们得知某物为艺术品，我们就会凝神观照它光彩的外表。但假如我们所关注的东西，在发生变形之前也曾被我们所关注，那么，前后变化的便仅仅是一种审美态度了，而审美态度这种东西，我们本应该从原则上对其进行批评的。这里涉及的，仅仅是对能够用感官感觉到的东西进行关注——就像在盛满吉冈达葡萄酒的杯子里，品出一股黑莓的味道。不！得知某物为艺术品，意味着它具有某种可供凝神观照的属性，而这种属性是它未经变形的寻常副本所缺乏的，我们所起的审美反应也一定会变得不同。而这不是体制性的，而是本体论的。我们所面对的，是完全不同的一类事物。

我们不难构想出能让这一困难变得更为明显的例子，这些例子可以表明，无法用感觉分辨的两个对象，只因为一个是艺术品而另一个不是，就会具有非常不同的属性和结构。或退一步说，这些模样相似的对象就像前面提到的红方块，已是艺术品了，却由于具有不同的艺术身份，从而具有非常不同的属性和结构。即便存在着一种天生的感觉，即便是在同一个个体身上，对于模样相似的两个对象，由于它们所属的类别有所不同，所起的审美反应也会有所不同。其不同之处，犹如行为之于身体运动，人之于行尸走肉，神之于偶像，可谓失之毫厘，差之千里矣。

试设想在东京有一间寓所，用六面宣纸板做房间的隔断。近年来，东京的空气质量已严重下降，屋顶上积了厚厚一层煤烟，有一天终于漏下来，在空旷的四壁上留下了不规则的污渍。新来的房客是一位审美家，目睹如此污浊的景象不由心生踌躇：他要求更换新的、干净的壁纸，以便使这间房子变得“宜人居住”。房主告诉他，某杰出艺术大师的有六面墙宽的珍稀屏风，目前已进入市场；这个屏风非常适合这间房子；此乃一生中可遇而不可求的良机。于是屏风被买来，装裱在房间中，令人为之震惊。可以肯定，同样的黑灰色，在居家过日子的人看来是污渍，对我们来说，却大合心意。黑色的是山，灰色的是云。最右端精致的泼墨象征地表现了烟雨濛濛的景色。那边不规则的条纹是腾起的龙，或藏之于深山，或隐之于层云，上至渺渺之高天，下至不测之命数，大行乎其神道焉。这是一件有哲学意味的作品，深刻，神秘，美丽：启人之深思，澡雪人之精神——然而其外观相似的副本，却只会使我们感到厌恶。我们的审美家终日沉湎于新壁纸无边的玄奥，却对旧的壁纸思之心有余悸。污秽陈旧的壁纸既无玄奥，也无深度，更谈不上美丽。

有人或许会争辩说，上述例子是不公正的。试观艺术家J的东方

式的 l'art brut(朴态艺术),便能发现,在他身上附着一个日本的幽灵。为反对封建社会腐朽没落的繁文缛节,他向我们展出了六面污秽的壁纸,其亵渎之处,如同鸟屎落在圭多(Guido Reni)[①]所画的童贞圣母身上。它所要达到的效果便是如此:一堆污秽的宣纸。它会美丽、神秘、深刻吗?我不知道它会有哪些审美特性,因为所能见到文字描述并不充分,《国际艺术》上小小的插图也让我道不出所以然。我只知道,它和那件伟大的屏风让我起的反应是不同的。按照我的想象,这件作品会被鉴赏家描述为"肮脏的"(sordid),在这里,"肮脏"并不具有它通常的贬义,甚至也不表示审美的厌恶。我敢断定,将这一词汇用于描述艺术品,其逻辑含义一定会和将它用于寻常事物有所不同。在眼下的分析中,我所能做的仅仅是指出这一区别,将来若有一天,我能站在一个有利的地势上来勾勒艺术欣赏语言的语义学地图,那时再来澄清这一区别也不迟。不过,当我说对这件作品的文字描述不充分时,我的意思是说,要想确认它的身份是一件艺术品,不得不做一系列的决定,可一旦想起它在感官上无法区分的表兄弟——废旧的、肮脏的壁纸——就根本无法做出这些决定。与此同时,我们都会同意,无论东西方传统的差异如何,我们都有权对它们提出同样的哲学-美学问题。

在我之前构造的例子中,所有的成员都共用一个分母——就像是形形色色的上层建筑,奠定在同一个基础上,只不过,基础在这里并不像在马克思主义那里,能够决定上层建筑。无论我们能想到的公分母是什么,它们对于寻常事物也同样是适用的。我的一贯立场是,我们不能把艺术品还原为它的基础,或等同于它的基础,假如可以这么做的话,我们就把艺术品等同于寻常之物了——等同于一块红色的画布,一堆肮脏的宣纸,如此等等。我们将构成寻常事物的成分逐一从艺术品

---

① 圭多·雷尼(1575—1642年),意大利巴洛克时期画家。——译者注

里减掉，为的是看看还剩下些什么——我们假设，在这堆剩余物里，我们能发现艺术的本质。如此看来，就好像艺术品在任何情况下，都是具有某个共同特性的复合体，比方说，“红方块”是诸作品所共有的特性，或者说是作品之间可以等价调换的部分：我们所构造的例子，好似共用一个身体的多个灵魂。

由这一系列问题所产生的阴霾现在已开始初步显现，而且还会随着写作的深入而日益扩大——维特根斯坦式的减法(subtraction)，在某种程度上也被这一阴霾所笼罩。物质基础的每一部分和每一属性，以及在寻常事物向艺术品、艺术品向艺术品的过渡中保持不变的每一感官属性，它们是否真的是作品自身的一部分或作品自身的一种属性？假设它们不是，那么我们能否说作品中包含着它们，在作品“所有的属性和成分”中有它们的一席之地？假如答案是否定的，那么事情就会变得有些古怪：对于某组艺术品来说，有一个看似成立的共同基础，可是这一基础却无法决定[作为其上层建筑的]艺术品。假如在这一基础中有哪些成分和特性是属于作品的，是由作品自己来决定的，那么我们就能设想这样的例子：在从照片上看不出差异的作品之间，或在对于任何一种意图或目的来说都无法从感官上找出其差异的作品之间，不存在任何可共享的物质成分和物质属性。艺术品千差万别，其复杂性远非减法公式所能对付——在确认某物为艺术品之前，我们永远无法确定有哪些属性可以被[当做非艺术的成分]减掉。

让我们举一个更直白的例子。在哥伦比亚大学的“亚顿之家”会议中心，有一尊青铜塑的猫。人们把它立在一个楼梯口，从这里往下走是一间公共休息室。可以推想，这尊塑像是有价值的，或至少被认为是有价值的，因为管理人员特地将它拴在楼梯扶手上，我想，这么做是为了防盗，就像在低档的汽车旅馆里，电视机是被拴起来的。这些都是一些显而易见的解释。但我们同样能够设想，这不是被链子拴起来的“猫塑像”，而是“拴了链子的猫”的塑像，这件作品的一部分被非常机智地与

现实粘连在一起(我们之前所寻找的,正是从艺术到现实的连线)。被我们看做现实的东西,当然也可能真的是作品——在这里是"拴在楼梯铁扶手上的猫"的雕像——的一部分,不过,如果我们把它看做作品的一部分,作品的终界又在哪里?它成了一个形而上学的黑洞,将宇宙万物都吸入体内。无论如何,让我们假定,我们只有"猫加链子"。问题是要减掉什么,会不会要减掉所有的东西?链子是作品的一部分,抑或不是?抓痕是作品的一部分,抑或是对作品的损坏?形而上学家们曾研究过,为什么拴上链子的物体是两个物体,而不是一个,他们不无正确地假设,只有等我们知道这类界限该往哪里划时,我们才能拟定出基础的本体论来。凭直觉我们知道这是两个物体,它们之间的界限就是常识通常会划定的界限。然而,无论结论有多困难,所有的规则对于艺术品来说都是无效的:猫和链子可以属于同一件作品,可是在艺术世界之外,猫和链子却是两件东西。这一问题也不纯粹是人为设想出来的。1979 年 6 月,在现代艺术博物馆的一次当代雕塑展中,理查德·塞拉(Richard Serra)①展出了他的一件作品。这件名为"墙角小件"(Corner-Piece)的作品,简单地来说,就是将一根金属棒架在墙角,与两面墙构成一个直角三角形,而墙面又与地面成直角。金属棒下面放着一块铅板。这件作品安置在巨大展厅的中心区,在屋子的正中间建了一个特殊的墙角,在那里可以看到这个金属棒。对于观众来说,他们面临的问题是去判断墙角本身是否属于《墙角小件》的一部分。或者说,作品的拥有者有义务装配好墙角,正如他要挂画,就得在墙上配备相应的东西?买下《墙角小件》的人,花钱买下了什么呢?人们买冰冻馅饼时会注意看看商标上的成分,同样,买艺术品时也一样要看看它的成分,在这里,艺术品的成分碰巧是"铅板以及铁芯外包裹的铅"。因此,博物馆为其珍爱的藏品特意修建的墙角,在人们看来是可以忽略不计的。

---

① 理查德·塞拉(生于 1939 年),美国极少主义艺术家。——译者注

丁托列托(Tintoretto)[1]是一个毛手毛脚的画家,对于像他那样的画家,画布的粗糙是十分显眼的,以博物馆的距离来观看,人们很难忽略掉它们,很难为了聚精会神地观看《面包和鱼的奇迹》而忽视它们。有必要阅读画布吗?即便这么做是有必要的,也无法轻松地把问题打发掉——想想《圣贝特里内娜的葬礼》一画的底端吧。我曾经看过第二代抽象表现主义画家约瑟夫·斯特法内尼(Joseph Stefanelli)[2]的一些画作,在这里,画布就像能透过颜料呼吸那样具有自己的生命,它们存在的目的,不仅仅是去承载颜料,而似乎是要和颜料争夺自己的独立性,争夺艺术上的 Lebensraum(生存空间)。不仅是这些画布,即便是那些没能成功获得表现的区域,也同样是作品的一部分。这里面隐藏着什么逻辑,我不久便会说明,但眼下,我只想喊口号似的指出一点:在我们能说出哪些东西应该被减掉之前,我们不得不对什么是作品做出抉择。

此外还存在一个问题,我们究竟是面对一件作品,还是错把几件作品当做了一件作品来解读?爱娃·赫舍(Eva Hesse)[3]是一位有天分的艺术家,她有两件作品与《墙角小件》同场展出。这两件作品放置在同一间小屋中。其中之一是一堆玻璃纤维制成的不规则圆柱体,散放在房间的地板上。另一件作品是一束扭曲的电线,从地板一直连到墙上,形成了令人难忘的曲线,曲线上不规则地连缀着一些不知名的材料。我仔细察看小屋中的东西,认为我所看到的是由两个部分组成的一件作品,而不是策展人安排在同一个空间里的两件不相干的作品。假如这里只有一件作品,那么,在飘然欲飞的曲线和蹲伏着的呆笨的圆柱体之间,就会形成一个鲜明的对比。我们几乎可以把这看做一个政

---

① 丁托列托(1518—1594 年),原名 Jacopo Robusti,意大利文艺复兴后期画家。——译者注

② 约瑟夫·斯特法内尼,生于 1921 年,美国抽象表现主义画家。——译者注

③ 爱娃·赫舍(1936—1970 年),德裔美国籍极少主义艺术家。——译者注

治寓言。但是,这里实际上存在的,仅仅是两件作品之间的对比,一件是用橡胶线圈做成的 Vinculum Two(联接 2 号),一件是用玻璃纤维做成的 Repetitions 19(循环 19 号)。不只是我们这个时代走向极端的先锋艺术才会碰到这类问题。罗马波波洛广场的圣母玛丽亚教堂中有一幅画,画的是一位抬眼的圣徒,看起来像是陷入了夸张的巴洛克式的迷狂。这幅画让我们这些偏好"干爽"(sec)[①]的人大倒胃口,尤其是画中那双紧握的双手——它就像卡洛·道奇(Carlo Dolci)[②]的画那样无聊。但是利奥·斯坦伯格(Leo Steinberg)发现这幅画其实是小礼拜堂的一个装饰片段,这使得整个的事情变了样:很久以前,天顶上原本画着行奇迹的场面,圣徒抬眼望着的正是这一奇迹。在我们眼前的不是一件作品,而是作品的一部分,所以我们才会犯那种错误。

作品与其物质基础之间的关系,如同心身关系一样错综复杂。或者按照斯特劳森(P. F. Strawson)[③]对 P 谓词和 M 谓词的划分法,事情看起来像是,作品中有某些属性既体现了所谓的 W 谓词,同时也体现了所谓的 O 谓词,也即与作品难以分辨的寻常之物的属性,我们在这里的任务是,在一个供演示的例子中,一项项地对比 W 谓词和 O 谓词的异同。因此,"拴了链子的"有可能仅仅对那个物体,对那块被赋予形状的青铜是真实的,对于猫却不是。我们很快就会看到,即使这一谓词对于猫是真实的,它的逻辑地位也会明显地不同于前者。同样,"拴在某物上"对于作品来说是真实的,对于作品的表现主题来说却不是真实的,对于作品的物质副本来说就更不是了。艺术品与单纯实物之间的区别,再一次表现为描述作品的语言和描述实物的语言之间的不同。当人们最终把作品"构成"(constitute)为——我们像现象学家那样使用

---

① 比如,干葡萄酒是 sec(干)的,sec 这个概念曾被尼采用在他的哲学中。有关 sec 的这一解释,是丹托在他的来信中告诉我的。——译者注

② 卡洛·道奇(1616—约 1686 年),意大利巴洛克时期画家。——译者注

③ 斯特劳森(1919—2006 年),英国牛津日常语言学派哲学家。——译者注

“构成”这个字眼——审美反应的对象,作品最终会成为正确的东西和正确的反应吗?

让我们继续讨论寻常之物,它的许多成分和属性也可能同样适用于艺术品,这些寻常之物作为艺术品的物质副本,构成了艺术品集合的另类成员。作品自身会决定哪些物质副本应当从这个集合中减去,事情还远不止于如此,在眼下这种情况下,作品天然会拥有其物质副本所没有的属性。比如说,只有《涅槃》——本书开头所举的一个例子——才可能是有“深度”的,“深度”这个谓词并不适用于一块单纯涂成红色的画布,即便我们对这块画布用了“深度”这个词,那也只是在字面意义上而不是在形而上学意义上来使用它,词是同一个词,意义却差别大了。正是出于这种原因,我最终不大情愿承认科恩所列举的那些物件,能构成对迪基所谓“艺术品是可供欣赏的候选对象”的反例。作为寻常的物品,图钉很难将自己推荐给人们去欣赏。但如果是作为艺术品呢?假设存在着一件艺术品,其物质副本是一枚普通的图钉。那么,就像我们将要看到的那样,它会具有一种不属于图钉的结构。但在完成对作品的“构成”之前,我没法下任何断言。毫无疑问,完成这一构成需要一系列非常严肃的艺术史和艺术哲学的考察。不过我并不打算说,我对作品的反应会是这样的:尽管我对图钉很熟悉,但我还是不得不去看一件其物质副本是一颗图钉的作品。一件作品,如果其物质副本是由三颗图钉组成的,那么它可能会具有非常深奥的意思,适合于此的审美反应,也许会是一种宗教的、宇宙的颤栗。

眼下,我只想指出,审美反应的类别,取决于我们面对的是艺术品还是其物质副本。我们现在能肯定,世上的任何一物,任何一种物的组合,都可以是艺术品的物质副本,却并不一定能由此推出,作品的数量和物及其物的组合的数量是相等的。想想吧,一块红色的画布会有多

少的同类。约翰·穆勒(James Stuart Mill)[①]沉浸在19世纪特有的忧郁中,他担心由于音响和音响的组合是有限的,音乐的组合也将会是有限的,这一有限的组合或迟或早会被穷尽,从而导致音乐的终结。艺术品与其物质副本的关系,音乐与音响组合的关系,二者之间怎么会没有相似点呢?音乐是永远不会穷尽的。

毫无疑问,存在着艺术品,甚至是伟大的艺术品,其物质副本是美丽的,其美丽的方式,恰似某些自然物被我们认为是美的,宝石、鸟、夕阳——面对它们,无论一个人的审美感受力是高是低,都不会无动于衷。这么设想或许是危险的,因为,夕阳对水手的意义可能仅仅是预知天气变化;农夫对踩在脚下的花无动于衷;我们或许举不出一个所有人必然会对之起反应的范例。不过无论如何,让我们设想有这么一群人,他们对于我们所列举的东西是有反应的:水仙花、矿石、孔雀、有彩虹光泽的物体——似乎有内在的光芒从这些东西里散发出来,引起这些人不由自主地发出"真美啊"的赞叹,一如我们碰到这种情况也会这么感叹一样。他们会和我们一样,把美的东西从其他的东西里区分出来。唯一的区别是,他们碰巧是群"野蛮人",没听说过艺术这一概念。现在我们假定,这些野蛮人和我们一样,对某些艺术品也会起和对自然物同样的反应——但他们只对其物质副本是美丽的艺术品起反应,这仅仅是因为,在我们看到作品美丽的物质副本的地方,他们看到的是作品本身的美:比如,沙特尔城(Chartres)的玫瑰玻璃窗,或一般而言,13世纪的彩绘玻璃窗;某些特定的珐琅器;希腊金匠的精美制品;切利尼(Benvenuto Cellini)[②]的盐盒;美第奇家族及其后的哈布斯堡皇室的藏品,如贝雕、饰品、宝石、饰带和金银雕丝;还有那些发光的、透明的东

---

① 约翰·穆勒(1806—1873年),英国哲学家。——译者注

② 切利尼(1500—1571年),意大利文艺复兴画家、雕塑家和金匠,样式主义代表人物之一。他流传下来的作品很少,其中一件是1543年为法国国王制作的金制盐盒。该盐盒极尽雕琢之能事,现藏于维也纳艺术史博物馆。——译者注

西，在月亮被想象为纯粹的发光体而不是土块的时代，占有它们就像是占有了月亮。我敢肯定，这些东西之所以吸引人，一定有其深刻的原因，但我们最好还是远离任何荣格式的幻想。

过去的大师为何能温暖我们的心扉，关于这一点，人们很少有疑问。其道理很简单，大师们抓住了真宝石才有的内在光泽：他们的画作所具有的内在光芒，远胜过画作中所表现的各种自然光线。涂鸦者也可能试图表现光，但他们画里的光，就像泥土一样黯淡。我个人对伟大的绘画作品的品评，部分地与这种神秘的光有关，不过我疑心，假如仅仅像感受它们的物质副本那样去感受它们的话，世界上究竟有多少伟大的画作可以用上述方式来看待，又有多少画作可以拥有如此奇异的美：假如它们自己缺乏光的话，它们的物质副本还会有光吗？想想那些伟大的素描作品，假设你突然遇到了某种读图障碍，你所看到就只会是一堆斑点、污渍、划痕和泥点。我们或许可以像形式主义理论常主张的那样，以艺术的眼光去看待任何东西，包括这些素描。但要想使这一主张还有几分意义，就不得不承认，当我们把一件作品还原为它的物质副本或像狸猫换太子那样将它替换为其物质副本时，作品的美就会消失。说真的，要求作品的美等同于物质副本的美，这实在是一种野蛮趣味，锡西厄(Scythian)的金器最好地代表了这种趣味。然而，一件拥有美丽的物质副本的作品，可能只是一件华而不实的作品。

现在想象一下，充满肉欲的野蛮人席卷了整个文明世界，就像匈奴人那样大肆侵略和破坏。我们能够设想，就像他们把最漂亮的少女劫掠到他们暴虐的床上，这些口味古怪的野蛮人也只会喜欢那些碰巧拥有美丽的物质副本的艺术品。无疑，一些绘画能够得以幸存。那些镶满金箔的画当然会被留下，还有某些嵌在精雕细琢的画框中的圣像画。又或者是那些颜料闪烁着浓烈矿物质光泽的画，如克里维利(Carlo Crivelli)[1]

---

[1] 卡罗·克里维利(约1430—1495年)，意大利文艺复兴画家。——译者注

的画，又或者如曼泰尼亚(Andrea Mantegna)[1]的画。但是，以这一标准来衡量，伦勃朗的画能留下多少，华托、夏尔丹或毕加索的画又能留下多少？要想欣赏这些画，必须事先把它们接受为艺术品，也就是说，得去预设我们的 Gedankenexperiment(思想实验)所禁止的那一概念。我的意思不是说，美学与艺术无关，而是说，得先摆正艺术品与其副本的关系，才谈得上能跟美学扯上任何关系，此外，即便存在着某种先天的审美感觉，也不能认为，它所依赖的认识器官是先天的。

让我们来看看罗伊·里希腾斯坦(Roy Lichtenstein)[2]创作于 20 世纪 60 年代后期的那些著名的大笔触绘画(Brushstroke painting)。这些画是关于笔触的，如果你知道笔触在 50 年代的抽象表现主义那里所起的作用，你一定会把这些画看做对那一运动的评语。笔触处于绘画所关注的两大问题的逻辑交点上。第一个问题和颜料的物理属性有关。绘画从物质中产生出来，但是，为了服务于某一主题，画家常常将这些物质隐蔽起来。返回绘画的物质性，在某种程度上是和反抗维多利亚时代对肉体的压抑的现代主义革命精神相一致的，如同 D. H. 劳伦斯以先知般迫切的口吻宣称我们是肉体的，抽象表现主义者也急于宣称绘画是颜料。因此，他们把颜料涂得很厚，并且拒绝改变它的性质，尽管图像和主题经常诱惑画家改变它：在这里，材料和主题是统一的。由于主题是颜料，画家便是涂抹颜料者，最基本的艺术行为便是涂抹颜料(不是复制，不是摹仿，不是再现，不是陈述，而是绘画)。如哈罗德·罗森伯格(Harold Rosenberg)[3]所描述的，对于这种艺术家而言，画布就是他的竞技场，他在上面大笔涂抹，不表达任何隐蔽的含义，至

---

① 安德里亚·曼泰尼亚(1431—1506 年)，意大利文艺复兴画家。——译者注

② 罗伊·里希腾斯坦(1923—1997 年)，美国波普艺术家。——译者注

③ 哈罗德·罗森伯格(1906—1978 年)，美国艺术批评家，“行动绘画”一词的铸造者，抽象表现主义的代言人。——译者注

多可以说，绘画的意义就在于涂抹。绘画诚然是一种行为，但勾勒草图也是一种行为，复制、再现等等又何尝不是行为。但作为一场清教徒式的艺术运动，抽象表现主义只承认最基础的艺术行为；既然再现、复制以及诸如此类的东西无不以绘画为前提，而绘画却不以它们为必需，则绘画之绘必然具有更基础的地位。为了"回到基础"，一个人究竟需要什么样的形而上学？可想而知，这一定是一套关于基础和非基础的形而上学，其精细曲折之处在于它所具有的道德标准：世上唯基础最为紧要，其余之事皆为虚妄。人们可能会想，在某种深刻的几何学意义上，一条直线是基础性的，但是，线太容易被看做是能产生形的，因此难免会被看做是具有再现潜质的。故落笔应尽可能的淋漓，要有横扫千军之势，要不管不顾到人们来不及追问，这一笔落下究竟所为何来；别指望这样的笔触会成为图像的一部分，它就是它自己，如此而已。（德・库宁的一个偶然贡献是，这些无政府主义的疯狂笔触看似无法融入一种再现性的结构，但当它们合到一起时，却在事实上——首先——构成了女性的形象。既不是维纳斯，也不是圣母或雷诺阿笔下的淑女，而是对自己降临在人世大感不耐的"颜料-女士"，而性情简直可用凶猛二字来形容。）

最能体现这一态度的是所谓的"滴溅法"[①]（drip）：滴溅法的地位在 20 世纪 50 年代被神秘地拔高了，其原因并不难索解。在此以前，颜料滴溅在画布上，可能是一种意外，或是一个污点，是画家无能的表现（这一态度被地铁涂鸦"大师"们再次迷人地发明出来，与 50 年代的画家们态度正好相反，涂鸦大师瞧不起那些让颜料自行其是的画家，为涂鸦大师效力的助手，其职责所在是抹掉不小心溅下的颜料）。溅出的颜料既违背了艺术的意志，又不可能具有再现性的功能，就像排字错误会破坏一篇文章那样，一滴颜料溅上去，会立即破坏整个画面，尤其是当

① 一个类似的中国概念是"泼墨"。——译者注

某种媒介为了有所表现而乔装自己的时候。从传统上来说，艺术家与观众之间历来有一种共谋，一方面，观众不必留心颜料，只需“张大嘴巴”观看[画布上神奇的]变形(Transfiguration)，另一方面，艺术家则努力让观众真正实现这一可能性，也即用尽一切手段使颜料成为不可见的。[例外的情况自然也是有的，如伦勃朗(Rembrandt Harmenszoon van Rijn)①和委拉斯开兹(Diego Velázquez)②在利用偶然产生的色彩方面，是令人震惊的大师，而丁托列托却不愿厕身此列。]然而，滴溅的颜料却迫使人们将注意力转移到颜料本身上面。因此，从上述传统来看，滴溅的颜料实与噪音之于音乐播放的意义相当，我们不难设想，一位音效工程师是如何尽物理之所能，使音乐源与听众之间的媒介变得透明。也正因为如此，对于那些关心现场录音效果的人来说，噪音会被视为[音乐]完整性的标志，他们会注意去听这样的声音，而不是绕过它们。如是观之，颜料滴实为偶然和即兴的纪念碑，它们给予颜料以自身的生命力，人们差不多可以认为，绘画的职责就在于为颜料的滴溅提供机会；波洛克本人就曾被尊为滴溅法的发明者，人们认为，其贡献庶几可与哥伦布发现美洲或弗洛伊德发现潜意识相媲美。

更为重要的是，只有颜料本身是液体时，滴溅法才是可能的，由此观之，滴溅法不仅要求特殊性质的颜料，而且事先规定了颜料涂上画布的方式：不再是用笔刷挑上黏稠的颜料，然后一点一点地稀释，取而代之的是一组颜料罐外加蘸颜料的小棒，画布本身也转了整整 90 度，由原来架上的垂直状态，一变而为地板上的水平状态，画家活像一尊蛙神，摇摇摆摆地走在画布上。当艺术家在画布上空划出圆圈或阿拉伯曲线，如天女散花般喷溅出大小不等的色渍时，滴溅法本身也可以看做绘画行为趋于紧张的征兆，是纯粹速度与激情的表征。既然艺术家所

---

① 伦勃朗(1606—1669 年)，荷兰画家。——译者注

② 委拉斯开兹(1599—1660 年)，西班牙画家。——译者注

履行的不过是颜料自身趋向独立的意志，那么关于他自己也就没什么好说的了。这一情况是与“失语艺术家”(Dumb Artist)的蓄意野蛮化有关的。在那个时代的艺术界，在真正有才智的男男女女们身上，随处可以发现“失语艺术家”的影子，他们自称是幽闭症患者，披着沾满颜料的衣服四处乱走，这样的服装本身就是一个活广告，体现出艺术家与他的工作是何等的亲密无间。蓝牛仔裤和工作鞋——离惠斯勒那个时代的天鹅绒上衣和贝雷帽是如此的遥远——不言而喻地代表着一种无产阶级的诚实和亲近大地的草根性。无论如何，滴溅法和笔触在里希腾斯坦的画里同样是有迹可循的。在他的画里可以看到那种粘丝状的、大块的、自发性的笔触和滴溅，任何熟悉第十大街盛期艺术样式的人，都不难发现这一点。这些画的图像学意义是显而易见的，我之所以花那么长时间来讨论它们，是因为只有在充分理解其主题之后，才谈得上对这些主题的表现方式进行“赏析”。

关于里希腾斯坦的绘画，首先应记住，它们和它们所表现的对象在属性上没有任何共同之处。站在传统的角度来看，这是一件理所当然的事情，例如风景画是不会具有风景的属性的，但略微不寻常的是，我们在这里所讨论的绘画，是关于绘画的绘画。这些画表现了笔触，其自身却并非由笔触组成，也正由于这个缘故，观画者尤须注意表现对象与表现方式之间的差异，以及外表与主题之间的相互矛盾。被表现出来的笔触在这里与自身产生了矛盾：笔触被囚禁在厚厚的黑线里，就像在莱热(Fernand Leger)[①]的作品里，或说得更好听一点，就像在儿童的填色书里。但这些画作所关涉的笔触，原本并不局限在事先划定的界限内；它们急促有力地在画布上一挥而就，其界限是由自身规定的。此前，笔触秉承的是自由和解放的精神，在这里，笔触却几乎是以机械的方式呈现出来的，就像是被印刷到里希腾斯坦的画布上了；实际上，里

① 莱热(1885—1955年)，法国先锋派画家，热衷于描绘机器题材。——译者注

希腾斯坦的确使用了本戴点印法(Ben Day)这一机械复制技术。由于这一缘故,这些画看起来就像是对生命姿态所做的机械复制。

但如果我们能注意到,这些点不是印刷的而是手绘的,它们是一个个用手添加到画布上的,那么我们的认识还可以再提高一个层次:我们所看到的,是对机械加工过程的艺术化再现。手工绘点的工作是枯燥乏味的,所幸里希腾斯坦在新泽西州立大学的课程班上有不少学生来帮忙,其次,我想,如果我们熟悉[20 世纪 50 年代]那段将“艺术家”变为英雄的荒诞历史,我们就能领会到里希腾斯坦的画所具有的评论意义——笔触在当时所具有的意义和它在里希腾斯坦的机械再现里所具有的意义是完全相反的。此处引入的本戴点印法,具有其自身的深刻的象征含义——我们这个时代的重大事件是通过品酒手册上的照片和电视机屏幕被人们接受的,而本戴点印法所编码的恰好就是我们这个时代特有的接受方式;当机械复制成为图像的一部分时,对越战受害者的描述便平添了一层新的恐怖,媒体重新调整了我们的经验,诚如麦克卢汉(Herbert Marshall McLuhan)①在他的口号中所说的那样,媒体至少已经成为消息传递的一部分。50 年代的大师们所运用的笔触,其意义不是再现任何东西,而仅仅在于创造新的现实。里希腾斯坦对待笔触的方式,和那些艺术家创造现实的一贯方法是一致的,也即把现实搬到艺术品中去。经过了如此牺牲后,这些可怜的、干瘪的小玩意在再现性的作品中看起来就像是某些活物的标本,这样的再现性作品,会让那些挤颜料就像打水仗的画家们感到格格不入。在与现实的战争中,他们的绘画所取得的胜利是微不足道的。假如画布真是让战斗继续下去的竞技场,那么里希腾斯坦则是用“再现”赢得了这场战争。

我之所以在里希腾斯坦的绘画上停留如此长的时间,一个原因是

① 麦克卢汉(1911—1980 年),加拿大学者,沟通理论或曰媒体理论的奠基人之一。——译者注

它们如此之多地利用了艺术理论：它们所表现的理论是它们所反对的，而去理解它们所包含的理论，则是欣赏它们的前提，它们还隐含着进一步的理论，无视于此将使我们的欣赏变得贫乏。例如，假如不曾意识到点在机械复制中所起的作用，更不曾意识到机械复制在我们的文化生活中扮演的角色，关于那些点又有什么好说的呢？这些画既是当代文化思潮纵横交错的产物，便很难指望那些外在于我们文化的人能说出个所以然，不独如此，从我的分析一以贯之的艺术实验风格出发，我们可以设想，假如这些画创作于19世纪60年代，我们便很难看出它们的意义。我的论点是，无论我们打算对审美反应做如何阐释，我们都有可能想象这样一种情况：一件与其物质副本完全相同的作品，会激起完全不同的反应。这些画作是富于深意的理论作品，其自我意识达到了如此高度，以至于我们很难弄清，其物质副本究竟有多少可以算做作品的一部分；它们是如此的富于自我意识，以至于可以看做黑格尔式理念的化身：物质彻底转变（transfigure）为精神，就此而论，在物质副本中已很难挑出无法成为艺术品候选元素的元素了。稍后我会对此进行一个更专门的分析，但在眼下，我只想指出，无论那堆事实上不可能存在的19世纪的里希腾斯坦绘画副本想要说些什么，它们所说的也不可能是里希腾斯坦的绘画所要说的东西。即便画它们的人失心疯了，也把笔触当做自己的对象，他们所讨论的笔触，也绝不可能和那些了解20世纪50年代乱哄哄的艺术争鸣的人所讨论的笔触有完全相同的语义关联。当然，那堆绘画也完全可能像是某种水晶球，从中可以瞥见艺术的未来，但是，人们又能对他们看到的东西做何解释呢？

我试图指出，“审美对象”不是某种永恒不变的柏拉图式的实体，不是某种超时空、超历史的愉悦，永远存在在那里，专等着鉴赏家全神贯注地去欣赏。欣赏是审美家心智活动的体现，这只是事情的一个方面，作品的审美特质也同样取决于它们在历史坐标中的位置，因此，当一个人对一件作品所知更多时，他有可能彻底修正以前的评价——甚至有

可能，他根据错误的历史信息所认定的那件作品根本就不是眼前的这一作品。托尼·史密斯(Tony Smith)[①]制造出来的那种东西，在近代的任何一个时间段里都有可能被制造出来——至少其物质副本可以随时被制造出来——但是，可以想象，假如它制造于17世纪30年代的阿姆斯特丹，当时的艺术世界是没有它的容身之地的，其时正是杨·斯腾(Jan Havickszoon Steen)[②]和杨·凡·霍延(Jan van Goyen)[③]的黄金时代，康涅狄格州的美国佬正任事于亚瑟王宫廷[④]。即便当时的人侥幸承认它的艺术地位，可那又怎么样呢？当时人所理解的艺术无非是穿花皱领的人物肖像，堆满葡萄、牡蛎和死兔子的桌子，滚着一滴清露的芍药花，或是杨·凡·艾克(Jan van Eyck)[⑤]的《阿尔诺菲尼夫妇肖像画》中的那面映照世间万物的凸镜。如果我的设想是正确的，也即，这件[17世纪30年代的]物品不可能表达托尼·史密斯的作品想要表达的东西，那么，这件物品所具有的结构怎么可能不是将无数块大型黑色胶合板钉在一起所组成的结构呢？

在《存在与时间》中，海德格尔认为工具组成了某种系统——某种Zeugganzes(工具整体)——这一系统由相互指引的工具组成，如果我们跟从维特根斯坦，将语句视为用途各异的工具的话，那么海德格尔所说的工具整体和语言游戏并无太大的区别。也就是说，不能只有钉子。如果有钉子，就得有锤子来敲，木板来钉；所谓牵一发而动全身。难以

① 托尼·史密斯(1912—1980年)，美国极少主义雕塑家。——译者注

② 杨·斯腾(约1626—1679年)，又译扬·史坦，17世纪荷兰风俗画家，是杨·凡·霍延的女婿。——译者注

③ 杨·凡·霍延(1596—1656年)，又译戈延，17世纪荷兰风景画家。——译者注

④ 马克·吐温于1889年出版了一部小说，《亚瑟王宫廷中的康涅狄格州美国佬》(*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*)，这是世界上最早的时光穿梭幻想小说之一。——译者注

⑤ 杨·凡·艾克(约1390—1441年)，弗莱芒画家，北方文艺复兴的先驱。——译者注

设想有人会说，伊特鲁里亚人[1]是最早发明打字机色带的人。即便你在塞尔维奇[2]发现了几条已经碳化的丝绸色带，即便它们恰好缠在几个青铜轮子上，这些轮子看上去像是青铜时代的打字机滚轴，那也不说明它们就是打字机用的色带，除非有一整套系统与它们同时存在：纸张、金属、键盘，如此等等。前不久达·芬奇手稿的一个秘藏地被发掘出来，结果引起了漫画家们的兴趣，他们摹仿达·芬奇的风格画了灯泡和电插座等等，看上去像克雷斯·奥登伯格在素描稿上勾勒的小玩艺儿，只不过采用了文艺复兴时期的样式。漫画家们戏仿的是常人对天才"超前于他的时代"的想象，实际上，一个时代必然存在着让人无法超越的方面：在中国西藏出土了一个酷似自行车链盘的铜齿轮，无论其形制如何相仿，它都绝无可能是提前出现的自行车链盘。对于艺术品，情况也同样如此：只要技术条件许可，你在任何时代都有可能拥有[作品的]"物质副本"；但作品——它与物质副本之间的深奥联系，迄今为止仍是不可测度的——与其所属的艺术品及实物系统具有如此错综复杂的关系，乃至于我们简直无法设想，当同样一个物质对象被置于不同的时空中时，面对它的反应会是怎样的。曾有一位耶稣会士为中国皇妃画像，在她那俊俏的脸庞旁加上了一圈阴影，为此大大惹恼了这位贵人，在她看来，把她画成阴阳脸实在是一个恶作剧，尽管以我们的眼光看来，这幅画几乎堪与列奥纳多的《吉纳夫拉·德·本齐肖像》[3]相媲美。一位当代艺术家创作的乔托风格的画作，显然无法唤起乔托画作所能唤起的"感人至深的天真"（touching naiveté）——即使这位艺术家在对艺术史一无所知的情况下，碰巧奇迹般地创造出"15 世纪风格"

① 伊特鲁里亚文明分布于意大利中部，崛起并兴盛于公元前 7—公元前 6 世纪。——译者注

② 塞尔维奇，伊特鲁里亚地区的一个村庄，曾发掘有不少古墓。——译者注

③ 该画为达·芬奇名作，所画为 15 世纪佛罗伦萨受人仰慕的一位美少妇，约创作于 1476 年，现藏于华盛顿国家美术馆。——译者注

(Quattrocento style)[①]——这就好比有一个人，与梅纳尔的情况正好相反，不知出于何种神秘的创造力量，竟在懵懂无知中写出与《堂吉诃德》难分彼此的文字。

沃尔夫林曾认为，并非每样东西在每一时代都是可能的，我们现在所表述的观点，不过是老调重弹罢了。我之所以重提这些思想，不过是想借此多少有个理论上的出发点：假如我们能区分开艺术品及其物质副本，便可由此设想，有两件不同时代的作品——一件是里希腾斯坦作于 1965 年的大笔触绘画，一件是与之肖似的 1865 年的画作——此二者拥有共同的物质副本，却是两件截然不同的艺术品，因为我们没有理由相信，它们所关涉的对象是相同的。我曾试图勾勒出里希腾斯坦画作中主题与表面效果的微妙对峙，我的目的之一，是说出它们存在于何处(它们在某种程度上仅仅存在于这种对峙里)。1865 年的画作不可能和里希腾斯坦的画作有同样的表现对象。所以留给我们的问题是，这两件艺术品与它们共同的物质副本的关系分别是怎样的，而这正是我要致力加以解决的。这里显然会涉及某种我打算称之为"解释"的东西，按照我的想法，无论最后能形成什么样的欣赏，在某种意义上都不能离开解释。这听起来接近于科学哲学中所谓没有理论就没有观测的论调；在艺术哲学中也同样可以说，没有解释就没有欣赏。解释表现在对艺术品与其物质副本的关系进行裁决。对艺术品的审美反应预先包含着一个反思的过程，而由于对寻常事物来说不涉及[寻常事物与其物质副本之间的区别]这类问题，对它的反应也就不会预先包含这样一个过程——不过，考虑到在寻常之物身上有时也会存在这样的区分，事情就变得更复杂了，比如当艺术品与寻常之物太过相似，就会产生相反的困惑，也即会误把寻常之物看做艺术品，这时就需要去除"[冗余的]解

---

① 乔托生活于 1267—1337 年，也即 13—14 世纪，其作品一般归入前文艺复兴风格，而丹托所说的"15 世纪风格"是指文艺复兴初期风格。——译者注

释”。当然,并非在所有情况下都需要这样去做的:在艺术家没有以落日和暮星为副本创作出作品之前,人们不会把落日和暮星看做艺术品。不过,就算不去做,机会也仍然是存在着的。

无论如何,由于审美反应预设了[艺术品与寻常事物的]区别,便不能简单地将其纳入到对艺术的定义中去。事情还远不止于如此。正如我们将要看到的,对艺术品和对寻常事物的审美欣赏,具有不同的结构,这无关乎寻常事物是如何之美,也无关乎美感是否是与生俱来的。关于究竟是否存在着与生俱来的美感,这不是一个哲学问题,而是一个心理学问题。这类欣赏具有什么样的逻辑,对艺术品和对寻常事物的审美反应在结构上有何不同,这才是哲学要关心的问题。我要在这里做个标记,等处理完了何为艺术解释之本质这个更紧迫的问题后,我们再回到眼下这个问题上来。

第五章　解释与识别

站在老布鲁盖尔(Pieter Bruegel the Elder)作于安特卫普的《有伊卡鲁斯坠落的风景》[①]一画面前，我和我的同伴充满了景仰。假设我们没有留心画的标题，又或者我们是纯粹主义者，认定绘画应"通过自身来说话"，因此干脆没有看标题。这时，我的同伴指了指画布右下角的一抹白颜色，对我说道："那一定是某人将腿伸出了水面。"当人们担心漏掉细节而对绘画上下打量时，得出此番见地并非难事。他们会说："你打算拿罗丹尼尼家族藏的《圣母哀恸》[②]中那条多余的胳膊怎么办?"或者，"你奇怪吗，德加的《浴盆》一画中的女人看起来有三条腿?"有一些假设天然引导着我们的知觉，在艺术一如在生活中，人们常常忽视掉与这些假设相违背的事物。在生活中，知觉为求生存服务，是受经验引导的，我们的视觉的构造方式，是把那些与图式不符的东西降格为无关紧要的背景。我们把这种习惯带进了美术馆，与此类似，对阅读来

---

① 老布鲁盖尔(约1525—1569年)，《有伊卡鲁斯坠落的风景》，约1558年，布面油画，73.5×112厘米，藏于布鲁塞尔的比利时皇家美术馆。——译者注

② 《圣母哀恸》(La Pietà Rondanini)是米开朗基罗(Michelangelo，1475—1564年)未完成的大理石雕像，初为罗丹尼尼家族所藏，后被米兰市政府购买，现存放于米兰Sforza城堡美术馆。与供奉于罗马圣彼得教堂的《圣母哀恸》相比，这件作品几乎可以说是抽象的，死去的耶稣和从身后拥着他的圣母仅仅初具轮廓，而在前方的大理石块中，有一条原本属于耶稣的手臂，是被艺术家弃置不用的。——译者注

说至关重要的“浏览”(scanning),作为一种习惯也被带进我们的学习中,我们就像读报纸那样读课文,直到我们有意识地加以中断。我碰到过一些人,他们见过罗丹尼尼家族藏的《圣母哀恸》,却未曾留意到那条多余的手臂,究其原因,我想多半是因为在他们关于雕像的预想中,没有给脱离身体的手臂留下位置,因此在他们对作品的构造中,不会容纳那种对知觉的归纳法来说永远例外的东西(假设他们到底注意到了这些例外)。如果米开朗基罗愿意,他本可以把那条手臂砍掉,如同他曾砍掉[那个供奉于圣彼得教堂的]《圣母哀恸》雕像上的左腿——那条丢失的腿同样易被人忽视。有一种假设认为,米开朗基罗之所以保留这条手臂,不是因为对之视若无睹,而是另有深意。这条手臂所扮演的角色,或许类似于艺术家为寻找某个形在纸上留下的线条,这些线条既记录了追索形的过程,又是对形自身的一种呈现,艺术家们时常会在追寻形的过程中失掉形,而这正是速写的特性。罗丹尼尼家族所藏的《圣母哀恸》之所以留有那条手臂,其原因或许与之类似,它是探索形的过程中的一个阶段,而这一探索的最终目的,是让形体从大理石柱的囚禁中解放出来(我们知道米开朗基罗会如何表述这类事情)。乌菲兹美术馆的一位看守曾感叹道,“Si Michelangelo è finito, è finito”(如果米开朗基罗做完了,那就是做完了),或许诚如他所说,米开朗基罗没有未完成的作品——他的作品的每一个部分都具有自身的意义,任何如那条手臂般执拗的东西,都以某种方式等待着[艺术家的]加工。不过,并不可能将其加工为 Mater Dolorosa(悲哀的母亲,圣母悲悯)及其石头儿子的形象——众所周知,在这件雕像中,儿子消隐在他所曾是的石头中,一如母亲和儿子消融在彼此之中。类似地,人们多半看不出德加画作中的第三条腿,这是因为他们的概念图式不包含三条腿的妇人;人们多半会把这看成是一条胳膊,除非有人对毕加索较为熟悉,才可能想到德加或许是在重新创造女人体,通过各部分的重新整合,以表达自己对女人体的内在感受——众所周知,德加对女人有一种复杂的憎恶之情。

不管怎么说，我们讨论的主题看起来全都有关于四肢与身体的分离和重新连接，我们眼下在布鲁盖尔的画里留意的也是人的肢体。

德加画作中的第三条腿，《圣母哀恸》中多余的手臂，这些都是不寻常的东西，一旦被人指出，就有必要加以解释。指出波提切利的维纳斯有两条腿是一件很古怪的事情，因为除了去注意腿本身的样子有何特别外，在这里实在是别无他话可说；无论如何，一个人长两条腿是没有什么特别的。描写战争的画面中出现了一截断开的手臂，这同样无需做特殊的解释：它的作用在于提示我们这是一场战争；战争场景中有残碎的肢体，一如风景画中有树，静物画中有瓶子，都是预料之中的事情。假如不读布鲁盖尔那幅画的标题，不把它看做风景画，那么也就无需对出现在画中的腿做专门的解释。然而，一旦我们发现这两条腿属于伊卡鲁斯，整个作品就要起变化。作品的结构变了，和你没有看到腿或不知道那是伊卡鲁斯的腿时的结构是不同的，假如你不知道这是伊卡鲁斯的腿，你便有可能错误地领会这幅画的中心。现在你会认为，这两条腿是整幅画面的焦点，但你的意思不是说腿是主题，其余是背景，而是说，整幅画的结构都是为了突出这是伊卡鲁斯的腿，而其余的部分压根不是背景；或者，即使存在着背景，你也得指出，哪些东西属于背景，哪些东西不属于背景。比如说，那轮橘红色的太阳，如果你不了解内情，你会认为它仅仅提供了晴天的信息，但它和堕入水中的少年具有一种因果关系，这少年错误地飞近了太阳，结果烤化了粘住翅膀的蜡：假如“那里”没有太阳，少年也就不会出现在“这里”。不过，我们最好还是一步一步来推。

第一，布鲁盖尔显然在心里盘算好了，这双腿最好不那么容易被人注意到，这样一来，当人们看了他的标题，就会去寻找坠落的伊卡鲁斯，结果就会有人指着那双腿——其本身没有任何意义——嚷道，这一定是伊卡鲁斯的腿！这毕竟是一幅样式主义的画，而样式主义的特征之一是：主题的重要性与其尺寸成反比。据说，样式主义起源于拉斐尔

的《波尔哥的火灾》[1]。画中最醒目的形象是一些身材高大、肌肉饱满的运动员，他们惊慌失措地打算越墙逃窜，两边的墙壁以标准的透视法往后收拢，尽头处站着大主教，与前景中高大的运动员相比，他的身材显得如此的矮小。主教举起双手，熄灭了引起这场骚乱的火。主教和他的所作所为才是这幅画的主题，你不能按照习惯的尺度来衡量这幅画，否则你会以为这是一幅关于运动员的画，背景中碰巧出现了一位主教，他或许只是一位目击者。在布鲁盖尔《乡村婚宴》[2]一画中确认谁是新郎，这是一个艺术史问题，正如在恩索(James Ensor)[3]绘制的近代样式主义作品《基督胜利进入布鲁塞尔》中，人们很难找出谁是基督，就仿佛这些画正好应了这样一个观点：排在最前的将成为最后的，排在最后的将成为最前的。无论如何，一旦我们知道那是伊卡鲁斯的双腿，而且也知道了伊卡鲁斯的故事，我们就能以某种方式将整个画面组织起来，而这在缺乏了解的情况下是不可能做到的。比如，假如画中的男孩不是倒霉的伊卡鲁斯，这时如果你说那个拉犁的农夫没有注意到这个男孩，那么你对这幅画就没有道出什么有意义的东西。在画中，拉犁的农夫没有注意的东西毕竟有很多，这些否定性的事实没有一样是有特别意义的，也没有一样是和组建一个整体相关的。不仅那个农夫是毫无察觉的，整个世界对这个悲剧都是无动于衷的，在伊卡鲁斯堕水之后，生活依然照旧。结合奥登(W. H. Auden)为这幅画写的诗，这一无动于衷的背后是大有深意的，结构的主角和反思的主角之间的关系也

---

① 《波尔哥的火灾》(*Fire in the Borgo*)，1514年拉斐尔工作室绘，半圆形湿壁画，底部宽670厘米，梵蒂冈使徒宫殿藏。——译者注

② 老布鲁盖尔，《乡村婚宴》(*Peasant Wedding*)，约1568年，木板油画，114×164厘米，维也纳艺术史博物馆藏。关于画中谁是新郎这一问题，有兴趣的读者可读读贡布里希的《艺术的故事》。——译者注

③ 恩索(1860—1949年)，比利时表现主义画家。——译者注

是耐人寻味的①。

试想，假如这幅画的标题是《海边拉犁农夫》，是一幅田园牧歌式的或早期无产阶级的画作，我们对此画的解读将会何等不同。又或者，这幅画被命名为《风景第 12 号》，人们把他们看到的双腿理解为佛莱芒式的细节，一如牧羊人的狗或是蜿蜒的小道上远行的身影。又假设这幅画被处理成所有的画中人都盯着这双腿看，大家都摆出一副巴洛克式的夸张姿势，那么它就有可能是一幅关于溺水儿童的画（这时《风景第 12 号》便成了一个残酷的标题）。但事实上，他们并没有特意转过脸不看，从这幅画的结构来看，他们压根就没有对任何东西转过脸去，退一步说，就算能说他们转过脸不看腿，那么也同样可以说他们转过脸不看船或城堡。他们没有转过脸去，而是在他们本来该在的方向上，彼此之间在叙事和解释学的意义上是相互独立的。贾克梅蒂（Alberto Giacometli）有时成功地把人的形象置入某个空间，在这个空间中，人和人之间可以是毫无关系的——这一点已经成为有关这类作品的一个阐释性的事实——它或许隐喻了人群中的孤独。又或者这幅画叫做《陆地和海洋上的劳作》，那么这双腿就有可能属于采集珍珠或牡蛎的潜水人；没有迹象表明这双腿属于某个从半空中掉下来的人，具体而言，属于一个从半空中掉下来的男孩。我的孩子们认为这是某人在游泳。于是这幅画可以命名为《工作与休闲》；拉犁的农夫与男孩形成对比；关系发生了变化；通过“这一刻”而组建起来的张力将不复存在。我们何以知道男孩在游泳还是没有在游泳？又假设布鲁盖尔在完成的作品中没有画腿，若它还被冠以这样的标题，就会显得神秘了，除非有人说：男孩已经堕水，水花淹没了他，又恢复了平静，生活还在继续（如同在《以

① “结构的主角”是堕水的伊卡鲁斯，“反思的主角”是拉犁的农夫、牧羊人、渔夫、帆船以及整个漠然无动于衷的世界。奥登（1907—1973 年）这首诗的题目叫“美术馆”（Musee des Beaux Arts），诗分两节，第一节赞美大师们对人类苦难和基本境遇的理解，第二节以《有伊卡鲁斯坠落的风景》一画为例对此加以说明。——译者注

色列人穿越红海》中那样)。或者他也能说:伊卡鲁斯正在下堕,但还没有进入画的范围。假如伊卡鲁斯在空中的下落过程被表现出来,这幅画就变成了故事的一个图解,尽管它的诸多形式特征保留了下来,却再也无法就此故事提供评论:仅仅是某个古怪的物体从半空中快速下堕而已。即便它能形成不同于原故事的陈述,那也是一个毫无新意的陈述。

拉犁的农夫和男孩必须放到一起来解读。虽说在奥登的诗中,农夫和船通过男孩有了关联,但是将农夫和船联系起来是困难的。假如这幅画的名字叫《船队出发》,男孩和农夫的关系就会又有所不同,他们通过与船的对照形成了彼此之间的关联。画中的男孩不过增添了船队离开的那个夏日的寻常性。男孩作为一个细节,仅仅是为了让风景显得活泼。人们可以这个男孩为例,说明弗莱芒画家对细节的癖好。事实上,人们也可以指出,这是一个突兀的、不必要的细节:纯粹主义者会说,没有任何东西是依赖于它的;在纯粹的设计中,应该去掉这类多余的要素。最后,我们还可以想象,有人会困惑地看着这双腿,从根本上怀疑作者是否想把它们画在这里;作者可能的确画了它们,但就像在罗丹尼尼《圣母哀恸》中的那条多余的胳膊一样,其之所以存在,仅仅是出于某种失误。

有人或许会把奥登对画的解释看成是文学性的,但是,画家的追求很明显有一部分是纯粹文学性的,比如前述样式主义式的对位置的有意颠倒;除此之外,奥登的这一解释也不能说是视觉上的偷懒,因为他所解释的画原本就是对道德文本的图解。对于那些从未做如此尝试的人来说,以这种方式来看待这幅画,会使得整幅画的结构和形状产生变化,变成另外一件作品,变得与解释之前截然不同。刹那之间,这幅画以伊卡鲁斯为中心组织了起来,一组一组的关系跃入了眼帘,而这些关系在产生这一认识之前是不存在的。的确,画中会存在一些稳定不变的要素,无论这双腿是否属于伊卡鲁斯,这些要素都是不变的——如同

宇宙中的恒星是不变的一样——但是，在任何情况下，“不变的要素”这个概念，都预设着我一直想加以勾勒的那种分析。对作品的反应是对作品的最终完成，观众与艺术家，读者与作者，保持着一种共谋关系，关于这些人们已经谈论得够多的了，它们听起来像是给艺术门外汉颁发的安慰奖。在艺术中，一旦识别出某个要素，会引起一长串连锁反应，新的识别或者与之协调，或者与之不协调，这就是“识别”(identification)的逻辑。整体在瞬间发生了位移。

想想这些具有启发意义：我们会如何看待这幅画，假如我们不知道伊卡鲁斯的故事，或者我们知道这个故事，却不知道它与画怎样关联，其原因可能是，画的标题弄丢了，或原本就没有拟过标题。如前所见，对画的局部要素进行认识，隐含着对其标题的设定。在委罗内塞(Paolo Veronese)的《赫拉克勒斯和翁法勒》一画中[①]，赫拉克勒斯是男扮女装的，不熟悉这个故事的人会以为这是画了一个长胡须的女人，但是，那就不是赫拉克勒斯与翁法勒了。标题在任何情况下都比名字或标签意味着更多的东西；它指引着解释的方向。给作品一个中性的标题或称之为“无题”，在严格的意义上，都并不摧毁而仅仅是改变这里所说的这类联系。此外，据我们所知，“无题”至少暗示了这是一件艺术作品，给作品取名“无题”，是让观众自己去体味作品的含义。由于是画家自己拟定的标题，“无题”作为创作的最后一项程序，有可能暗示了画家在构造作品时的意图。它告诉我们，存在着不同的构造可能。假如我们面对的是一件艺术作品，便没有以中性眼光看待它的可能；如果我们以中性眼光来看它，便没有把它当做艺术作品。

---

① 保罗·委罗内塞(1528—1588年)，原名 Paolo Caliari，生于意大利维罗纳，是威尼斯画派最著名的大师之一。曾绘有《赫拉克勒斯和翁法勒》，但原作已经失传。吕底亚女王翁法勒从赫耳默斯那里买来了赫拉克勒斯，赫拉克勒斯服侍了翁法勒三年，完成了不少艰巨的任务，作为女王的男宠，赫拉克勒斯时常身着女装，从事妇女的劳动。——译者注

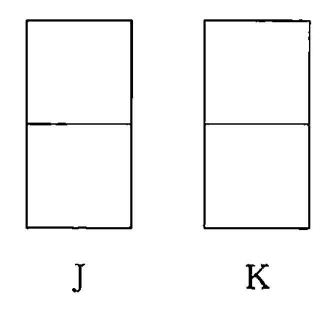
阐释一件作品，就是提供一种理论，用以说明作品所关心的东西是什么，什么是作品的主题。不过，要想证明这一点，就得联系我们刚才详加讨论的那种“识别”。要想将布鲁盖尔那幅画的主题解释为有关伊卡鲁斯的，最好能识别出那双腿以及它们和太阳之间的关系，这里面隐含了一个叙事结构，一个将各种要素集合在一起的故事，但这个故事并没有被明白地讲出来，而是暗含在前提中。这个解释排除了那些与作品中心要素无关的偶然的描述。跟从奥登将这幅画的主题解释为“苦难”，或不如说是“苦难的意义”——它和描绘圣劳伦斯殉教的、直接以苦难为主题的绘画又有所不同——会使得更多的元素进入结构，这些元素必须重新描述为是对眼前发生的一切漠不关心的。布鲁盖尔用男人堕马的一瞬间来表现保罗对主的皈依[①]，虽不及卡拉瓦乔那样准确[②]，但也可以说是抓住了关键性的一刻。在这里，同样牵涉到如何看待这类偶发的事件。布鲁盖尔所提供的是一篇可以说笼罩在道德的光学下的图画文章：我们第一眼看到的是作品最醒目的特征，骑马人对马失去了控制。接下去，我们会注意到，画中人也察觉到了什么，于是，我们就像现场的目击者那样，开始去追索引起这一兴奋的原因。有人漠然，有人兴奋，正是这些构成了作品结构的一部分。不对作品进行解释，就不能对作品结构有所陈述，我所谓以中性的眼光看待作品就是这个意思。这种眼光把作品看做其物质副本而不是艺术。作品的结构，艺术中的识别系统，会随着解释的不同而产生彻底的转变。我们根据作品内部的关系来看待《有伊卡鲁斯坠落的风景》，但我们还可以看得更为深入。下面，我将用一个假想的例子对此进行说明。

---

① 老布鲁盖尔，《圣保罗的皈依》(*The Conversion of St. Paul*)，1567 年，木板油画，108×156 厘米，维也纳艺术史博物馆藏。——译者注

② 卡拉瓦乔，《圣保罗的皈依》，1600—1601 年，布面油画，230×165 厘米，罗马人民广场马利亚教堂藏。——译者注

假设有一个科学图书馆想订购两幅画，以装饰大厅入口处的墙壁。为配合科学的主题，这两幅画最好能用合适的当代风格来绘制，最好能画一些著名的科学定律，以彰显科学发现的历史。委托人所选择的，是牛顿《自然哲学的数学原理》中的第一和第三运动定律。两位艺术家接受了委托，一位是J，另一位是他的主要竞争对手K，出于相互之间的轻视，两位艺术家尽了最大的努力不让对方了解自己的工作进度，一切都在严格的保密之中。揭幕的那一天终于到来了，J和K的作品出现在人们面前，它们看起来类似于：



两人少不得会轮番指责对方剽窃自己的成果，对孰先孰后以及诸如此类的问题争执不下。然而，尽管从外观上没有区别，两件作品之间的区别却是巨大而明显的：其区别之大，有如我们曾解释过的《以色列人穿越红海》和《克尔凯郭尔的情绪》。

J画的是牛顿第三定律，为此他特地做过一番研究。J对这个定律的理解是，两个物体之间的作用力与反作用力总是大小相等，方向相反，以及F＝ma。J告诉我们，在他的画中有两个物体。上面的物体向下面的物体施加了与其加速度成正比的力，下面的物体以同样的方式向上面的物体施加了大小相等的反作用力。作用力和反作用力必然是相等的，因为二者大小相同，方向相反，一个在上，一个在下（尽管J也承认它们可以是一个在左，一个在右，但为了不和已被推翻的宇称守恒定律相混淆，他避免了这种情况）。人们毕竟要用物体来表示力，试想，怎么可能存在着力却不存在物体？K的作品表现了牛顿第一定律，牛顿第一定律认为，原先运动者恒沿直线作等速度运动，原先静止者恒静

止,除非遭到外力的碰撞。K说,在J的画中两个物体相接触的边缘,在他的画中仅仅是"某个物体的通道"。一旦运动,便永远运动:因此线从一边延伸到另一边,并且是可以无限延长的。假如这条线的起点在画面中间,那么它就仍然是关于第一定律的,因为它暗示了从静止状态的脱离。K解释说,这样一来他就不得不画出碰撞物体的力,于是整件事情就会变得复杂,而他所追求的是极端简洁,"就像牛顿",他谦逊地补充说。线显然是垂直的,但是关于它和上下两端的等距,有一个天才的解释:假如它靠近一边而远离另一边,那就必须多做解释;既然在两个方向上都没有力来推动它,它就把画面切成两半,哪边也不偏向。于是,这幅画显示了没有外力推动时的状态。这是多么离奇啊,假如某人听到这种解释,却要面对外观上难分彼此的两件作品。在视觉的层次上,是没有办法把这二者区分开来的。它们被建构为不同作品,只是因为人们对其主题进行了不同的解释。J的作品中有物体,K的作品中则没有。K的作品中有运动,J的作品中则没有。如果说K的作品是动态的,那么J的作品就是静态的。从审美的角度来说,大家都同意,K是成功的,而J是失败的。有批评家在先锋杂志《艺术品和寻常之物》上撰文,认为J对主题的表现太薄弱了,在赞扬K的同时,他对J的资质表示了怀疑,甚至怀疑J"失去了控制力"。

让我们以中性的立场来思考,什么可以被我们指认为"位于中间的水平要素"。我们可以认为它是一条边线吗?假如我们这样做了,从逻辑上来说,我们就不得不把它看做某个形的一部分,因为不可能有孤立的边线。边线是形的边界。那么,这条边线到底属于下面的矩形,还是属于上面的矩形?事实上,在J的画作中,它所拥有的意义远远大于"边线":它是一个接面,包含了两条边以及两个形。但是,我们也能想象,在外观相似的画面上,下面的形在一个空无他物的空间中翻转了上来,这时就只有一条边。关键之处仅仅在于,假如我们所考察的这个要素是一条边,那么整个的面就会是由两个形组成的,或至少由一个形和

一个非形组成。然则这一要素不必是边，更不必是接面；它可以像在K的作品中那样，是一条线。K将其描述为一条通道，看起来这条通道对某个现存的空间进行了切分，却又没有作为边线来界定空间的边缘。但这样一来，就必然要求我们做另一个决定，也即这条通道和它所切分的空间的关系到底是怎样的，这是因为，一条线抑或一个通道，可以附着在表面上(on)，也可以从里面穿过(through)，可以在上面(above)，也可以在下面(under)。从K的注释可知，这条通道穿过了一个绝对的空间，但不管我们怎么看待它，都有一些更复杂的事情有待于解决。假设我们站在与K画的面垂直的截面上，从右边来看这条线，我们看到的便是一个点。这时会出现四种可能的选择[①]：

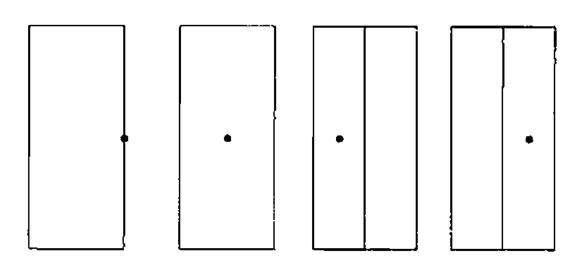


图1与K的画是一致的，它表现了一个面，上面恰好有一道线；它可能是从飞机上俯拍的一条穿过沙漠的道路。最能代表K的意图的应该是图2，这是一条穿过空间的通道，和面没有任何关系。在图3中，面必须是足够透明的，这样才能看见从中穿过的通道；这个面可能是海面，那条通道可能是游泳者的轨迹。在图4中，面可以是透明的，也可以是不透明的，但至少通道位于它的上方，就像一架飞机飞过海平面留下的轨迹。当然，还存在着另一种可能：在那里，面就是画的表面(和上述面不同，它不是被描画出来的)，而那个点，是一条线的尾端，这条线是巴尼特·纽曼的水平线主义(horizontalism)追随者刻在画布上的。

① 从左至右依次为图1、图2、图3和图4，它们分别代表了前文中所说的on，through，above和under这四种情况。——译者注

除非首先考虑一个“解释”并由此获得对相关艺术元素的“识别”，否则是无法或无法有意义地回答作品包含多少元素这样的问题的。这里存在的元素只有两个吗，一条线和一个面？抑或只有一个，在这种情况下，我们所获得的就是关于一条线的肖像，它无关于四周的图像空间，一如在肖像画中，头像四周的绿颜色无关于头像：头像四周仅仅存在一个绘画的空间，从这个空间出发并不能对头像做出特别的解释，就像我们在一张白纸上画了一个头像，白纸对于头像来说，并不具有特别的解释意义。这里也可能存在两个元素，比如在J的作品中，存在两个矩形。中间的那条线并不真正构成一个元素，而仅仅是某个元素的一部分，我们不能肯定，元素的一部分是否也可以是一个单独的元素。但在这里人们多半会问，若某个东西是元素的一部分，它是否因此是作品的一部分。作品画在某个表面上，这个表面的边缘是否在某种意义上可以看做作品的一部分？如我们所知，在不少作品中，边缘的确是起作用的。比如，在普桑的画中，边缘是一个构图元素，也就是说，边缘的完整是构图成立的前提。但是边缘无法成为作品的一部分，因为对大多数作品的解释并不考虑边缘；边缘所扮演的角色，有点像是视野的边界，维特根斯坦曾天才地指出，人们是无法看到视野的边界的（否则，它们也就成为视野的一部分了），这很像是在说，死亡不是生命的一部分，因为我们在活着时并不经历死亡（我们只能经历某个事件）。

存在着另一些绘画，在这些绘画中，边缘并不起那么大的作用，人们也并不那么关心“构图”（composition），因此，绘画本身能越过边界无限地发展；什么时候停下来，是顺其自然的事情，并不需要像某些绘画那样把边缘当做一种创作的手段，这有些像是账户，并非出于任何结构性的原因而自然停止了使用。我所想到的是波纳尔或大部分印象派画家，他们所创造的作品具有某种随意的秩序（décousu order）。我们可以如此来看待J的作品，在那里，边缘是作品的一部分，画布的边界同时也是画布上所呈现的物体的边界。这有些类似于毕加索的一幅画，

他在图画外画了一个边框，从而使得画布的边缘和边框的边缘重合在一起。但是当这一情况发生时，作品本身的类型会随之发生改变：它变成了一个三维的作品，变成了一件很平很薄的雕塑。在这个意义上，我们将物体带入了我们生活的空间，需记住的是，我们的生活空间包含画布的边缘，却不包括普桑画作内部所表现的空间；我们永远不会生活在劫夺萨宾的妇人这一事件所发生的空间里。此外，假如[画布的]边缘是生活空间的一部分，那么[画布的]表面同样也是生活空间的一部分，表面属于物质，就像普桑的画作的表面永远不等于他在画作中所表现的任何东西的表面。[画的]表面不被[画中的]男男女女或建筑的表面所触及，从逻辑上来说，这些人和这些建筑注定会沉没，永远无法浮出表面。表面属于我们，而不是他们。因此，不存在几何学上的空间，更不存在一个时间的尺度，能同时容纳我们和他们。然而这正是艺术中存在的普遍事实。[《安娜·卡列尼娜》中的]安娜和渥伦斯基离我们究竟有多远，这是一个无法回答的问题；燃起他们欲火的那间卧室，显然和你我的卧室不在同一个空间之中，尽管那本书的确在我们的卧室中，供我们阅读。"角"(corner)的情况又会有所不同吗？J的作品可以拥有真正的角，与物体的角相重合(他告诉我们，在他的画中有四个"真"角，四个"假"角，因此他的画同时占有了两个世界)。但是K的画却可以既没有角，也没有边，在这里只有绝对的空间，绝对空间是既没有表面，也没有边界的。如果你愿意，你可以说K的作品是更为"古典"的，至少是和普桑的风格一致的。

在前一章，我引用了科学哲学中的一个口号，所谓没有解释就没有观测，根据这一观点，科学观测充满了理论的负载，假如有人相信科学是绝对公正的并追求中性的描述，他就等于是放弃了从事科学的可能。从我对J和K作品的分析中——且不提老布鲁盖尔——可以看出，艺术中也存在着类似的情况。在艺术中追求一个中性的描述，等于是将作品看做一件物品，而不是看做一件艺术品：艺术品概念，分析性地要

求对作品做解释。观看一件艺术品却不知其为艺术品，好比不会认字的人面对一页印刷品；将某物看做艺术品，无异于从一个纯然之物的领域转移到一个意义的领域。然而从J的作品走向K的作品，等于是从一个世界走向了另一个世界，这两个世界没有交叉点，人们以不同的方式来识别其中的要素。我们几乎可以将其类比于科学史中的那个重要的转向，也即从托勒密体系转向哥白尼体系。世间万物依然故我，然而你，经过了一个令人头晕目眩的理论视角的转移，从宇宙的中心被抛了出去；地球自身不过是行星中的一员（这种说法在以前是不会有任何意义的）；太阳并不以我们为中心而旋转——说句时空错乱的话，即便这时有一台相机拍下天空中不变的景观，也不会改变上述事实。在艺术中，每一个新的解释都是一次哥白尼革命，我的意思是说，每个解释都建构了一个新的作品，即便被解释的对象仍然是同一个，就像天空在理论的转型中保持自身的不变一样。客体 O 成为一件艺术品，仅当有解释 I 对之进行解释，在这里，I 相当于某种函数，它能将 O 转变为一件作品：$I(O)=W$。即便 O 是一个知觉恒常体，只要函数 I 有了不同的变元，它也就跟着变成了不同的艺术作品。我们可以静观 O，但作品却需要我们去获得，即便这一获得过程是直接的，观测者未曾做出任何有意识的努力，情况也同样如此。查尔斯·兰姆(Charles Lamb)[①]在评论荷加斯的铜版画时，曾说它们与我们一般只需用眼去看的画不同，它们也得用心去读。也就是说，它们拥有文字的力量。换言之，也存在另一些图画或艺术品，我们感觉自己不是在阅读，而是在观看。在这种情况下，我们以观看的方式进行阅读，是因为我们一边观看一边做解释。

我们不应任由客体与阐释的区分落入内容与形式这一传统区分的窠臼，但我们可以粗略地说，作品的形式是“阐释”为了自身的利益而从客体中挑选出来的部分。假如没有这一阐释，这一部分又会悄无声息

① 查尔斯·兰姆（1775—1834年），英国散文家。——译者注

地返归客体，或简单地消失掉，因为它自身的存在，本就是由这一阐释给出的。但这样一个人为产生的部分，恰好意味着我所说的“作品”，其esse est interpretari（存在就是被解释）。从另一方面来看，存在就是被解释（若无解释客体就会消失），较之贝克莱主教的存在就是被感知（若无感知客体就会消失），多少让人容易接受一点。面对客体，一个人可能是唯物主义者，面对艺术品，却可能是唯心主义者——真理萌芽于此，其后我们才能说，没有艺术界就没有艺术。

观看一个客体，和观看一个经由阐释转变为艺术品的客体，显然是两件截然不同的事情，哪怕一件作品被“解释”成是客体本身，被重新交还给客体，情况也依然如此。然而这里发生的是哪一种类型的识别？阐释具有构成的力量，客体不是作品，直到它被构成为一件作品。阐释作为某种转化，可以比之于宗教中的洗礼，不过不是授予名字，而是给事物以新的认同，使之成为某个选区的候选人。随着分析的推进，这个宗教类比还会得到进一步的深化，不过就眼下来说，我最关心的还是艺术识别的逻辑。

寻常之物被提升到艺术的领域，其逻辑的杠杆被我临时命名为艺术识别行为（act of artistic identification）；其语言学上的表现，是在进行特定的识别时使用“是”这一系词，我打算将这一系词专门称为艺术识别之“是”：比如说，某人对着几抹颜色说，这是伊卡鲁斯，或对着一片蓝颜色说这是天空，或指着一个八字脚的演员，说这是哈姆雷特，或挑出一段音乐，说这是树叶在瑟瑟作响。这是一种在托儿所十分流行的表达方式，比如小孩指着图画上的猫说这是一只猫，或者是在动物实验室，一只猩猩看到球的图片时打出“球”的手势。在具有自我意识的情况下，这一用法暗示了对艺术世界的参与，以及对字面错误（literal falsehood）的默许。

这个“是”与巫术识别、神话识别、宗教识别或隐喻识别有着一种改

头换面的亲属关系。某人用针扎一个木偶，以报复其仇人，这是巫术识别。某人说太阳是阿波罗的战车(不是玩弄辞藻，而是在谈论某个并非显而易见的事实)，这是神话识别。某人说圣饼和酒是血和肉，这是宗教识别。某人说朱丽叶是太阳(但这不是说她是阿波罗的战车，因为即便是在隐喻的意义上，把朱丽叶和轮子联系到一起也是不恰当的)，这是隐喻识别。这里的每一种识别显然都有着字面上的错误，但其中有一些——我想应该不包括隐喻识别——还是与艺术识别存在着语用上的差异，其具体表现是，对于非艺术对象，识别者最好不要相信存在着字面错误。当人们相信圣饼和酒是血和肉这种说法错误的时候，圣餐就会从一种神秘的参与变成一套仪式规程。一旦放弃了巫术信仰，用针扎木偶就会从以曲折的方式从事一种真正的伤害，变成一种替代性的满足。一旦人们不再以神话的眼光来看待世界，太阳是阿波罗的战车就会降格为一个单纯的隐喻。但是，同样的情况不会发生在艺术识别中，假如我们把 a 艺术地认做 b，即便字面认同失败了，这一信念也能并行不悖地保持下去。字面认同的失败[对产生艺术认同]不是必需的。我们很快就会看到，对某个东西的艺术认同可以是和事实认同一致的。不过，我们不久就会看到，在这两种认同之间，逻辑界限依然是存在的。

但是在标准的例子中，尽管人们把 a 认做是 b，但人们相信 a 不是 b。例如，伊卡鲁斯在字面意义上不会有一双用白颜料做成的腿。当然，人们会质疑说，只有在以摹仿论为天然基础的艺术形式中谈论"识别"才有意义。摹仿型艺术包括绘画、雕塑、话剧、舞蹈和歌剧，以及某种类型的音乐——与之相对照的非摹仿型艺术，一个反例足矣，那就是柏拉图所谓的 diegysis(单纯叙事)。人们会认为，我现在所研究的解释类型只能来自摹仿型艺术。现在对这一质疑进行讨论还为时过早，不过我想，对它的一个妥当的回应，应该是努力向人们表明，小说中的说理文字，可以被艺术地识别为一种描述，这一描述所起的作用，是让虚构显得更有说服力，也即，让人们把虚构的东西默认为事实来接受。由

此看来，事实性描述和虚构性描述的区别，并不在于前者为真而后者为假——某些事实并不待成为虚构才是假的，虚构的东西也可能在字面意义上是真的事实——而在于，前者被字面地认同为一段描述，后者被艺术地认同为一段描述。

我们走得有点太快了。眼下我最感兴趣的是指出识别和解释的某些限度，在此之后，在这一章和接下去的一章中，我将对我们的一个直觉进行澄清，这个直觉认为，艺术识别与非艺术识别在逻辑规定上是不同的。我们要回答的问题还有，是什么使得一个再现品成为一件艺术品，这个问题单靠澄清艺术识别的逻辑恐怕还不能完全解决。机敏的读者可能会对此产生一个深深的疑问，那就是被我别扭地称做艺术识别的东西，是否能和再现扯上边，因为再现是否具有艺术地位，尚有待讨论。看图识字课本上有关猫的图画——在字面的意义上不是一只猫，却被说成是一只猫——便不是一件艺术品。不过还是先让我结束这一阶段的分析，以便能让我们的讨论能尽可能地逼近真问题。

在某种意义上，想象的边界同时就是知识的边界，与此类似，解释的边界同时就是知识的边界。想想一个小孩能拿一根棍子做什么：它可以是一匹马，一枝矛，一杆枪，一个玩偶，一堵墙，一艘船，一架飞机；它是一件无所不能的玩具。但是，小孩能进行这些想象，必须满足两个知识条件。第一，很显然，他得知道这根棍子不是一匹马，不是一枝矛，也不是一个玩偶。亚里士多德早就指出，小孩要想从游戏中获得快感，就得知道棍子不同于棍子在游戏中扮演的角色。我觉得，假装或想象的唯一界限在于：一个人不能把棍子假装成是棍子。其他类型的界限更为具体。一个小孩能把一根棍子想象成一匹马，其前提条件是他知道一些关于马的事情，他对马的知识的界限，就是他的游戏的界限。关于想象的知识限度的观点，其实也来自亚里士多德，他曾指出，只有对原型有所了解，摹本才能给我们带来快感。当然，也不排除这种可能，

一个人对于原型的信念是错误的，却依然能据此想象出各式各样的东西：假如小孩移动棍子，嘴里发出“呜……呜……”的声音，却声称这是一匹马，那么我不得不认为，他错把火车当做了马。这样一个小孩，并不比把棍子当马骑的小孩“更具有想象力”，他不过更孤陋寡闻罢了。洛克认为，想象是以新的方式组合物质与料，却不认为我们可以想象物质材料本身。他说，一个人不能想象一种从未经验过的颜色。我们很难说，一个人把向日葵想象为深靛青色，能构成对洛克的反驳，但是，“想象”的含义之一是“错误的信念”——比如，我们说某人想象厨房中有贼，他要想证明自己不是在“想象”，就得证明厨房中真的有贼。我们的兴趣在于，在想象中，组合元素的方式是否会受到某些限制，与洛克的理论略有不同的是，我们会说，即便是在这种情况下，一个人的想象力也同样受到他的知识或至少是信念的限制。我的意思是说，假如我叫一个小女孩假装成安娜皇后，我不能指望她能搞清楚安娜皇后和夏洛特皇后的区别，因此，我不能说，我叫她假扮安娜，她却假扮成夏洛特：我只能说，我请她扮出皇后的举止，为此，她可以淘气地哼鼻子，却不可以满地乱爬，即便她声称自己是一个趴在地上找针的皇后，那也不行，因为她所做的，和世界上任何其他找针的人没什么两样。但我若叫一个小女孩假装土豚，我对她满地乱爬、同时发出咆哮声是可以感到满足的，因为我不能指望她对土豚的知识超过对动物总类的认识；但如果她像翅膀一样扇动着胳膊，我就只能说她没有遵从我的请求。如果我让她假装正电子，她便开始嗡嗡叫着转圈，那就只能说明她有那么一星半点的知识或碰巧有好运气罢了。

然而，以新的方式组合给定元素，如此进行想象的空间又在哪里呢？很显然，事情会是这样的：小女孩不同意我对她的土豚表演的否定，她说她在假扮一只会飞的土豚。假如这个女孩知道土豚不会飞，我会同意她成功地进行了一次想象。这差不多和亚里士多德的第一个观点属于同类。一个人只有知道某物不是 x 时，才能假装某物是 x；一个

人只有知道 x 不是 F,才能假装 x 是 F。不过,这里仍然存在着某种限制。你对我们讲述一只会说话的狗的故事或画出披着苏格兰彩格披肩的马,假如你的确知道狗不会说话,而马通常不以这种形象出现,我们认为你是有想象力的。但你得对狗和马有足够的了解,才可能让我们觉得这是一条**狗**在说话,这是一匹**马**穿戴得像苏格兰高地人(Macdougals)。这里明显存在着一种无法填补完整的漏隙:假如你知道马没有触腕,你可以为你的戴披肩的马画上它们,但这并不能免除以下问题,也即,变形变到什么程度我们还能说这是一匹马:比如说,如果这匹马有八条触腕,你会觉得它更像是一条章鱼,而不是一匹长触腕的马。假如它有八条触腕和一个马头,你就不得不决定,这究竟是一匹章鱼身体的马,还是一条长了马头的章鱼。这里的道理和对美人鱼的分析类似,那种分析试图澄清,为什么人们倾向于认为美人鱼是一个长了鱼尾的女人,而不是一条鱼碰巧有女人的上半身(偏巧洛克认为美人鱼属于鱼类)。在通常情况下,一个公认有想象力的人,得是具备一定知识、脚踏实地的人,一个想象的片段能得到大家的喝彩,只因为某些远离主题的属性和特征以某种方式揭示了主题;否则的话,它就只能是一种单纯的概念式浮夸或哥特式的赘疣。不过在这里我们跑得有点太远了,我们应该抓住的中心是,我们不能说某些作品(或其作者)是有想象力的,除非我们知道它们相信什么——除非我们知道世界对于它们来说是什么样子的。当卡耶波特以超出视觉可能的方式画欧洲广场[①],他究竟是有想象力呢,还是误入歧途?当皮兰内西(Giovanni Battista Piranesi)[②]把去贝内文托(Benevento)道上的塔(tower)画得比

① 卡耶波特,《雨天的欧洲广场》(*La Place de l'Europe*, temps de pluie),也作《雨天的巴黎街道》(*Paris Street*; *Rainy Day*),1877 年,布面油画,212.2×276.2 厘米,芝加哥艺术学院藏。——译者注

② 乔万尼·皮兰内西(1720—1778 年),意大利新古典主义版画家。皮兰内西有一幅铜版画描绘了意大利贝内文托的图拉真凯旋门(The Arch of Trajan),不知丹托所说的"去贝内文托道上的塔"是指哪幅画。——译者注

现实中低矮的塔高无数倍时，他是有想象力呢，还是根本不配做画家？

无论如何，对于我来说，同样的论断也可以套用在解释结构上，解释结构至少部分是受艺术家的信念集支配的。这至少可以部分地说明，为什么一个看起来与J和K的作品没有区别的作品，一旦我们得知它的创作年代早于牛顿发表他的《自然哲学的数学原理》，我们就不能像解释J、K的作品那样来解释它。毋庸讳言，这里难免会牵涉到所谓意图的谬误（intentional fallacy）①，我是指对于有待解释的作品，艺术家在创作时所持的信念——受制于他头脑中的观念以及他所处的时代——本身就隐含着对作品的解释。为了解释K的画，你不仅应该对牛顿第一定律有所了解，而且还应该相信，K对于牛顿第一定律也是有所了解的，否则的话，解释就成了天马行空、随心所欲的事情了。你的知识限制了你的观看，然而在解释艺术作品时，我们还有必要考虑艺术家所带来的限制因素。在解释K的作品时，不仅需要我们从牛顿第一定律出发，而且需要知道K对牛顿第一定律了解到何种程度。比方说，我们打算为线从一个边连向另一个边的事实提供一个有根据的解释，但是假如J本人对定律的了解仅止于线性速率，那么这一解释就不能纳入我们对该作品的总体解释。J在知识上的局限限制了我们对其作品的识别和解释。迄今为止我谈得较多的是，如果不去管哪些可能或不可能是艺术家的初衷，那么我们将很难知道，什么是衡量解释对错的标准，但关于艺术作品的结构我还是谈得太少了，讨论作品的结构对于解决艺术意图的难题来说是更见成效的。就眼下的目标来说，我们只需知道，有关第一定律的知识能够让识别和解释进行下去，这是因为一条线[有很多种解释的可能]，既可以是一条通道，也可以是一条边，

---

① 新批评派认为，作者的意图对于解释文学作品并不具有首要的意义，他们把根据作者意图来解释作品的方式称为一种谬误。丹托对于根据作者意图来解释作品的那种方法，在这里是持一定的肯定态度的。——译者注

还可以是地平线：线是棍子的一个艺术副本。

我们把这条线看做地平线，并请人照着上两幅画的样子画一幅风景画。上半部分是白色的天空，下半部分是映照着白色天空的宁静的海洋，尽管天空是实的、海洋中的倒影是虚的，天空和海洋却是如此的混一，如果没有那道差不多可以说是非真实的地平线，我们简直可以把它们看做一体。这幅带有寓言性的风景画不叫《海洋和天空》，而是叫做《对统一的渴望》。现在，任何人只要有足够的耐心和想象力，就能够想象出不同类型的例子，用一堆在外观上毫无区别的画将画廊塞满。我无法想象的是叫做《命运》的画，因为我在画面上找不出任何东西可以做这种解释；我们不得不加上一段说明文字，就像对《老人种植春天的老人仙人掌》(*Old Man Planting Spring Cactuses*)[①]这样的标题那样。退一步说，就算我能想象我们的这幅画被冠以这类标题，我也无法想象它是如何经历这种变形的。这有点像是叫一个小孩子假装棍子是一块蓝色的烟渍，或是一个密封的喷嚏。我看不出小孩能拿这根棍子怎么办，也许只有一种可能，那就是他一边指着棍子，一边说“这是一块蓝色的烟渍”或“这里有一个密封的喷嚏”，但与其说这是假装，不如说是为了假装而假装。你可以为一幅画选择任何一个名字，但你不能选择任何一种方式来解释它，只要你承认，知识的界限是解释的界限这一说法是有道理的。不管我们对命运或对老人种植春天的仙人掌懂得多，还是懂得少，我们都无法用它们来解释这些画。当然，像《暴风雨》(*La Tempesta*)[②]那样逃避解释的画也是有的，但为了能和先锋派的反对意见碰面，我希望暂时不考虑这一可能。

---

① Old Man Cactus是一种原产于墨西哥的仙人掌，生有白色绒毛，形如白发老人。——译者注

② 《暴风雨》是意大利画家乔尔乔内的一幅油画，约创作于1508年，现藏于威尼斯，常常被人们看做是一幅意义难解的画。——译者注

人们会说，对阐释的思考，对于建立艺术作品的定义只具有极其有限的意义。人们有时用线来画一些简单的图形；比如一个立方体，一个内克（Necker）立方体，沿着固定的轴线看过去，第一次看到的是立方体的正面，第二次看到的就是立方体的背面了。又或者是鸭兔图，既可以看做鸭子，也可以看做兔子。这些琐屑之物也配称做艺术品？它们就像地图或图表那样需要解释。我们必须面对这一质疑，因为它对于阐释之为艺术的充分条件提出了挑战。但在此之前，我必须面对另一个质疑，它甚至对阐释之为艺术的必要条件也提出了挑战。为什么要阐释？为什么不让艺术品独立？很显然，就像J向我们保证的那样，存在着需要阐释的作品，在几页纸以前，我有意将这一事实塞进了一个临时的起定义作用的公式，这么做或许是突兀的。不管别人如何，对我来说，实在不应该轻率地将一个狭隘的想法普遍化。此外，J将我的注意力引向类似他的那张无礼的床[①]的作品，它们就是它们自己，对它们的解释看起来是无意义的，比方说，将一根棍子“解释”为一根棍子，或在这种情况下，假装一根棍子就是一根棍子。J说，这些作品就是它们自己，只能识别为它们自己，然而它们却是艺术作品。

J说，想想那些头脑简单的人。他们无意中听到了我们在他自己或K的画前的谈话，一定会以为我们疯掉了。自然，J也承认这是他自己的错，最近他实在不该创造出与“阐释”发生这么多纠葛的作品，这些作品和他所相信的每一样东西产生了如此多的妥协——他补充道——他所相信的东西同时也是头脑简单的人所相信的，也即，事物是它们自身而不是别的什么。在头脑简单的人眼中，这不过是白画布上的一道黑线，如此而已。到现在为止，我还没有被完全说服，难道那些头脑复杂的人竟有如此的权威，能够预先知道头脑简单的人会说什么？不过暂且让我们接受这一自负的想法，假设头脑简单的人全都有艺术失语

① 见本书第一章。——译者注

症，他们只能和前一章我们所假设的那种野蛮人一样，仅仅看到艺术品的物质副本，仅仅看到阐释和识别之前的“事物本身”。现在，让我们来看看为J所肯定的一些作品。

首先，我们来看看数年前一位叫做库里罗夫(Kuriloff)的艺术家所展出的作品。这件作品的名字是《洗衣袋》(*Laundry Bag*)，并且真的是一个洗衣袋，镶在一块木板上，下面用标签写着“洗衣袋”的字样，以备要求做解释的人查考。那些善于联想的人，无疑会在这块肮脏的包衣布上看到更多的东西；但我想，那块标签足以平息所有这些异想天开。这件作品就是它自己所说的那个东西，一个头脑简单的人会指着它说：一个洗衣袋，如此而已。我们要说的另一位艺术家，是一位以物理主义的方式来对待颜料的艺术家，如前所述，里希腾斯坦用那种带有反讽意味的“笔触”，所攻击的正是这类艺术家。对于这类爱闻颜料味道的艺术家，杜尚曾起过一个恶毒的外号——“嗅觉艺术家”(olefactory artist)。在20世纪50年代，艺术家的世界是由颜料组成的，在类似的意义上，弗罗门汀(Eugène Fromentin)[①]曾说，凡·艾克的世界是由金子组成的。颜料，自从有艺术以来，便总是被转变为其他东西——受难的圣徒，摆好的苹果，山川，少女——颜料就像带有魔法的材料，能被训练有素的画家变成任何他想要得到的东西。观众们从来都不考虑颜料，他们的视线穿过颜料，投向艺术家用颜料制成的东西上。嗅觉艺术家致力于使颜料变得不透明，赋予颜料以古怪的、无法辨识和无法解释的形式。对于这些作品来说，忽略颜料，透过颜料去看别的什么，等于是错失了整个作品，如头脑简单的人所说，这作品就是颜料本身。这是黑颜料和白颜料，仅此而已，头脑简单的人会这么说。而这正是嗅觉艺术家自己想说的话：黑颜料和白颜料，仅此而已。这种道家式的以常人的无理论为理论的做法，标志了当代先锋艺术的两大

① 欧仁·弗罗门汀(1820—1876年)，法国浪漫主义画家和作家。——译者注

趋向。尽管艺术界近年来有了新的关注点，但对将俗众与艺术教士区分开来所做的哲学反抗并没有过时，对于我们这些坚持没有解释就没有艺术品的人来说，对之进行一番详细的审查还是颇为值得的。

第一件值得注意的事是，库里罗夫的作品并不像它初看起来的那么极端。例如，说它仅仅是一个洗衣袋，别无其他，不啻遗忘或忽略了某些显而易见的东西。其一，洗衣袋仅仅是库里罗夫所展出作品的一部分。其余的部分是，镶洗衣袋的木板，以及同样镶在这块木板上的标签，其上写着“洗衣袋”的字样。在我们的社会中，洗衣袋并不镶嵌在木板上；它们通常挂在橱柜或门背后。其二，洗衣袋是日常生活中一件熟悉的用品，不必贴上标签。这件作品看上去像是属于一个专供外星人参观的展览会：在这样的展览会上，会有镶好的牙签，下面标有“牙签”的字样，会有镶在木板上的假牙，下面标有“假牙”的字样，如此等等。为一件如此平凡如此熟悉的物品加上标签，会使它从环境中抽离出来，会扭曲它与环境的关系。出于某种甜蜜的反讽，库里罗夫恰好属于他从一开头所反对的那个传统。不过，这一分析有 ad hominem（从个人偏好出发）的嫌疑，因为也不排除存在一种极端的可能——当 J 把他的床确立为大写的床（Bed）并将它转化为艺术时，他就曾抓住过这一逻辑的可能性。他既没有用木板，也没有用标签，也没有像劳勋伯格那样把它挂在墙上。我们至多能说，我们有权追问它是关于什么的，虽然明知道 J 会回答说，它什么也不关于，也无可解释之处。我相信，我们即将对嗅觉艺术家做的分析，也适用于眼前的这一对象，或至少可以为这一理论上的双胞胎清理一下场地。

嗅觉艺术家说，他的作品就是黑白颜料，别无其他，绘画就是绘画，不关他事。对于一个肤浅的观察者来说，他的这些话听起来和一个常人毫无二致。但假如我们已经学会如何区分视觉上难以区分的对象，能看出其区别之大，竟似站在本体论边界的对立两端，我们便应该毫不犹豫地把类似的策略运用到语句上去：两个外观上难以区分的句子，

可以用来做完全不同的陈述，从而具有完全不同的效力。“这是黑白颜料”这句话本身可以是一个解释，在艺术的还原论者口中，就是这样使用的，但是在常人的用法中，却并非如此。我现在想要强调的是，在复杂的上下文中，一个人很可能会用同一句话来做不同的陈述。“这是黑白颜料”这句话，既可能用来反对艺术陈述，其本身也有可能是一个艺术陈述。

我想假设的是，嗅觉艺术家之所以想回到颜料的物理性，是因为他们身处的环境充满了艺术理论和艺术史（就他所知而言），他是在以某种艺术的方式拒绝一整套陈述和一整套面对艺术品的态度。我觉得，返回作为艺术的颜料，这里面大有佛教的味道。很长时间以来，人们把艺术看做对现实的揭示。他们不是看到颜料，而是看到窗后的女孩，劫夺萨宾的妇女，耶稣在园中的苦恼，以及圣母的升天。这有点像是将此岸的事物看做在本质上是不真实的，看做事物在走向更高的存在、到达彼岸后留在身后的东西，这一看待事物的眼光，类似于某种投向此岸事物的宗教眼光。'与所谓轮回界相对照的是涅槃界，我们被教诲说，要把我们生活的这个世界看做有待否定的。但是在佛教极端派的高级教义中——在《金刚经》中——涅槃界和轮回界之间的区别瓦解掉了：不必以一个更高世界的名义来否定这个世界，而是有必要让这个世界拥有更高世界的品质。青原禅师说得好：

> 老僧三十年前未参禅时，见山是山，见水是水。及至后来，亲见知识，有个入处，见山不是山，见水不是水。而今得个休歇处，依前见山只是山，见水只是水。

而今见山只是山，却不意味着见到的还是原来的山。因为，在见山只是山之前，青原经历了一整套复杂的精神修炼，探究了不寻常的本体论和知识论。当青原说见山只是山时，他做了一个宗教的陈述：通过

使山成为一个宗教对象，山和宗教对象之间的区别消失了。回想一下G. E. 摩尔的那个保卫常识的著名论证。他说，一些哲学家否定了物质对象的存在。假如他们头脑中所想的物质对象是像这样的——这时摩尔举起了他的双手——那么他们就是错误的，因为这里毫无疑问存在着两个物质对象。无疑这构成了一个证据，实际上也是唯一的证据，证明这里至少还存在着一些物质。摩尔继续说，这些哲学家很显然不会否认这两双手的存在。他们怎么可能否认?！摩尔接着说，假如他们所谓的“物质对象”不同于他的这双手碰巧是的那种对象，那么，他就不再肯定，他们究竟在否定什么。摩尔所做的陈述“这只手存在”很难被看成是一个“常识”性的陈述。除了哲学家以外，谁会否定这个陈述，谁又会肯定这个陈述？一个人梦见自己的手被砍掉了，醒来发现这只是一场噩梦，他可能会说，“我的两只手是存在的！”但他不是在做一个哲学陈述；他所发出的不过是一个如释重负的喊叫。而我们从摩尔的陈述里得来的安慰，却是一个形而上学的安慰：以某种不清不楚的方式，我们开始觉得世界并不以我们的心智为转移，更不是由我们的心智构成的。一个从未起过如此念头的所谓的常人，假如听到这种话，恐怕只会说句“胡扯”，然后掉头就走。但他的观念不会有益于哲学的建设，也无助于反驳唯心论。哲学话语和日常话语在不少用词上是相同的，实际上却处在完全不同的方向上，这就是为什么在常人听来，哲学话语不是过于平白了，就是过于离奇了。

基于上述考虑，我想说，在颜料本身中看到艺术立足点的颜料物理主义者，他所做的陈述，其意义殊不同于市侩所说的“这不过是些黑白颜料，仅此而已”。当他说“黑颜料是黑颜料”时，与其说是在同语反复，不如说是通过这个“是”进行一次艺术识别，通过这个“是”，他将自己保持在艺术的话语中。实际上，他想说的是，与某种艺术理论有关的一整套艺术识别都是错误的。为了把某种东西看做艺术，至少需要具备艺术理论的氛围以及关于艺术史的知识。艺术是那种将自己的存在建立

在理论上的东西;如果没有艺术理论,黑颜料便不过是黑颜料,再没有更多的了。也许有人能撇开所有关于世界的理论来谈论世界的样子,但我甚至不敢肯定,提出这种问题是否有意义,因为我们把事物区分和表达为轨道和星座,这里面本身就已预设了某种理论。不过,认识到没有理论就没有艺术世界这一点并不难,因为艺术世界从逻辑上依赖于理论。因此,对于我们的研究来说,重要的是去理解艺术理论的本质。艺术理论的威力是如此巨大,它能把事物从现实世界中拉出来,让它们成为迥异的世界中的一员,那个世界也即艺术世界,经过阐释的事物堆满了这个世界。这一思考向我们显示,在艺术品的地位以及赋予艺术品这一地位的语言之间存在着一种内在的联系,我的意思是说,世上本没有艺术品,除非有一种解释将某个东西建构为艺术品。不过这样一来,某物何时成为艺术品这一问题,就会等同于对某物的某个解释何时成为艺术解释这一问题。其道理在于,对于那些包含艺术品在内的一大类事物来说,它们最重要的特性就在于,它们是什么样子,依赖于我们把它们解释成什么样子。不过,在这一大类事物中并非每件东西都是艺术品,因此,我们也不能说,这里所有的解释都是艺术解释。

第六章　艺术作品与单纯的再现

有人或许会认为，本书迄今为止所用的方法，特别相关于或仅仅适用于所谓的“视觉艺术”，但我们不难表明，在艺术的不同领域，都可能提出完全相同的问题。同一个物质对象，不仅能构成同一艺术门类(genre)中一系列不同的作品，甚至还能构成不同门类的艺术作品，而这要归功于先锋艺术家对各种可能性的尝试。试设想一个对象，在没有经过艺术解释或艺术识别之前，是一本简简单单的1980年的曼哈顿电话簿。在每一个细节上，它看起来都和送往全区订户的那种厚本子是一样的。然而它却是一件艺术品，我之所以选择它来做艺术品，是因为它所属的艺术类别是不明确的，我们依照何种标准来欣赏它，取决于我们如何将它归类：它可以是一件纸雕，一本版画集，一篇小说，一首诗，或者，也有可能是用新标记法写的乐谱——其作者或许是卢西阿诺·贝里奥(Luciano Berio)[①]——在这个乐谱中，被反复歌咏的是一些人名[②]。假如它是一篇小说，我们会谴责它缺乏情节，可假如它是一件雕塑，我们便很难这么做，因为雕塑没有情节。我们赞美诗人在整个作

① 卢西阿诺·贝里奥(1925—2003年)，意大利先锋作曲家。——译者注

② 在西方，私人电话也登入公共电话号码簿，所以电话簿里满是人名。——译者注

品中没有使用一个动词(就像赞美一个画家只使用红色),但是,诗人可能获得的这种荣誉,却很难转赠给版画家。但我们可以赞美版画家说,他放弃彩色纸,而使用纸浆,放弃蚀刻线条的丰富性,而有意用照相制版达到一种平凡的效果——这是对跨越艺术门类的赞美,比如,我们也可以把它用于"具体诗歌"①。从一个门类到另一个门类,如此等等。

人们禁不住设想,这样的小说(或雕塑品或其他任何东西)可能会有一种谦虚的哲学兴趣,它不关心被创作出来的作品本身是否有趣,而只关心能否创作出这样的作品。事实上,这类作品的创作意图,时常密切相关于它们背后的观念具有什么样的哲学兴趣。现在我们暂且认定它是一部小说,这部小说的名字叫做《大都会 80》。作为一部小说,我们注意到,它基本上没有情节(无数的主角苦苦等待着情节),也缺乏传统小说的那种悬念。但它当然是可读的。据琼·蒂戴(Joan Didion)说,詹姆士·派克(James Pike)的第三任妻子黛安娜说,派克"从 5 岁起便将字典和电话号码簿从头读到尾(10 岁以前则读完了一整套大英百科全书)"。这段话不过是为了证明派克主教从小就渴求知识。尽管我们很难想象,他如何能像他自己声称的那样对一本电话号码簿"爱不释手",但他的确能把电话号码簿从头读到尾。这部小说如果说有读者的话,那么我只能设想这是一位投机取巧的读者,他为了"看看最后到底怎样"而直接翻到了最后一页,其目的是想看看,小说家是否会以一系列的 Z 来结束自己的史诗。这么来看,假如最后一页不是以 Z 而是以 M 结束,就会大大出人意料了,这就好比我们[读一本侦探小说],最后发现干坏事的是园丁而不是管家,或者一位女性主义英雄,不是以"制陶器"[这类无关紧要的可笑活动]来实现自我,而是最终选择了婚姻。又或者,假设我们翻阅的是电话号码簿的上卷(从 A 到 M),结果在最

① 具体诗歌(concrete poetry),也可称做图画诗,在这种诗歌中,文字所组成的形状是一个重要部分。——译者注

后一页看到了 M 和 R，我们同样会感到意外。我们需要解释，当我们把这件东西识别为一部小说，也即把它和某种叙事顺序联系到一起时，我们在它里面看到的一系列 R 究竟有什么存在的根据。把它归入小说，意味着需要提供一个合适的解释，哪怕我们实际上很难得到我们试图寻找的解释。我们至少知道这些解释的大概模样。不过还是保守一点，让我们终结在我们所预期的 Z 上面吧。这赋予它以某种古典的形式。正如 authur(作者)指出的那样，它以 A 为开头，以 M 为中段，以 Z 为结尾。它的悬念在于一套字母排列，这是因为，当我们到达 M 时，我们会产生一种足以媲美于哈代的宿命感，我们会惊叹于作者无情的叙事意志，这部小说以一种铁的必然性走向了 N，继而通过 O 走向 P。作者承认，这本书的确缺乏浪漫趣味，也避开了描述——但这些作为布尔乔亚的累赘，无论如何都是他愿意牺牲以换取艺术的纯粹的：一部具有绝对叙事的绝对小说。哎，可是一位搞政治科学的同事告诉他，当他保留了一种如此古典的格式时，他仍是一个受 esprit conservateur(保守精神)毒害的人，他仍然是叙事性时间的奴隶，臣服于布尔乔亚线性的历史观，天知道啊！可是，天知道是不是真的存在着这样一种对应：过去、现在与将来的时间结构，以及它在文学上的对应物——开头，中段与结尾，不是被某种深层的经济基础所决定的呢？受此刺激，我们的作者做出了回应，他把整本书重写了一遍，这时书页不再是按字母表顺序排列了，他说，他摧毁了腐朽的艺术传统的最后一丝残余。“怎么舒服就怎么读，”他说，“开头就是你开始读的地方，结尾就是你停止读的地方。”现在，他发明了一种[读者]参与式的小说，它是对 Dun and Bradstreet 公司的“去-字母表化”[①]。

① Dun and Bradstreet 公司是美国最著名的商业资讯公司，它建立了一个庞大的数据库，对公司信用和交易情况进行记录。这个数据库中的公司记录是按字母表顺序索引的。——译者注

这一切都是可能发生的，或许其实都已发生过了，然而，在此只需简短地指出，当代的创作者们所进行的这些实验，实际上依然逃不开其所属艺术门类的规则。例如，即便“开头与结尾”依赖于阅读的顺序，但“开头与结尾”本身依然不失为作品的一种属性。又假设我们从小说转向纸雕，使“开头与结尾”让位于“正面与反面”，由此衍生出一系列艺术实验的可能。即便有抽象小说家和抽象雕塑家义愤填膺地对可悲的叙事加以反对，我们还是不得不承认，在一定意义上，叙事性雕塑是存在的，讲什么故事的问题也是可以跨门类相关的。但无论如何，他们的作品缺乏故事性，和曼哈顿电话号码簿之缺乏故事性，其方式是不同的，因为小说和雕塑从定义上就从属于这样的艺术门类，在这些艺术门类中，[作品讲述了什么样的故事]这类问题是有实际意义的。

把不同艺术门类之间的结构性差异讲得一清二楚，未免有点书呆子气。我之所以谈及艺术的门类之别，仅仅是为了阐明艺术实验的逻辑边界到底在哪里。我们知道，先锋艺术家热衷于试探边界，为的是看看能否创造出一些既在某艺术门类的边界之内，却又缺乏该门类艺术的这一或那一关键性特征的东西。我们可以把抽象绘画、无情节小说、无韵诗歌和无调音乐，看做这类观念探索的里程碑式的成果。最后，让我们来设想一件音乐作品，由于与曼哈顿电话号码簿相仿，从而与完全不同门类的艺术品相接近。这位以瓦格纳主义者自居的作曲家，写出的作品达到了不可容忍的长度，一位善意的批评家或许会对他说，他的作品是不可演奏的。有可能他的意图本身就是创作一部无法被演奏的作品（“听见的乐声虽好，但……”[①]）呢？但那又怎样？唯有首先被归入音乐这一门类，才有可能谈得上是无法被演奏的。说曼哈顿电话号

① 引自济慈的《希腊古瓮颂》，整句话是“听见的乐声虽好，但若听不见却更美”(Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter)，丹托在这里只用了前半句。——译者注

码簿不能被演奏，这听上去有点不伦不类，道理很简单，因为它不是音乐嘛。从逻辑上来说，这个世界上的大多数东西都是无法被演奏的。

我在前面提供了这样一个玄思（speculation），外形上难以区分的诸副本，隶属于截然不同的本体论秩序，这一现象产生的前提是，至少有一个副本承担着再现性的功能：也即，至少有一个副本是有所关涉的，或有某种内涵，或有某种主题，或有某种意思。可以用一个很好的例子来表达我的意思，有两套形象，一套是文字，一套看样子不可能有什么含义。这两套形象彼此可以重叠，但只有其中一套是可读的，因为只有这套被证明为是一段文字。这段文字显然具有它的非文字副本所没有的属性：它或许是用拉丁文写的，有句法错误，有别字，或者，仅仅是一句话的片断。将这些属性与单纯的痕迹（mark）联系起来，不仅是错误，而且是范畴错误。一个人在读文字时，可能会被感动，被刺激，被警醒，被净化，但这些反应对于单纯的痕迹来说是错误的反应，用隐喻的话来说，单纯的痕迹是大自然留下的印记。其道理在于，文字是再现性的，它具有它的非再现性副本所不具有的结构特性。如果有两件在外观上没有区别却又有所不同的普通物品，我敢说，它们之间的区别一定只能到下层结构中去找：声称它们是相同的，意味着声称它们的下层结构是相同的，就像两瓶水样或两块金子的下层结构是相同的那样。而当这里存在的是可读的文字和单纯的痕迹时，我们便绝不可用下层结构来对它们的差别进行解释；这不是降到显微镜层次就能找到的差别。毋宁说，结构是在上面的，它存在于文字之上的一套再现系统中。影响来自上层，来自某个再现性系统的无论何种规则和惯例，而不是来自下面。对于一堆外观没有差异的副本来说，如果它们从一开头就被认定是再现性的，那么，它们在结构上的不同，就是由不同的规则和惯例组合所决定的。

不管我的这一想法听起来像不像一个玄思——要想对之进行验证，我们得开展另一套完全不同的工作——这一想法都能让我们回到

两章以前遗留的那个问题：我们如何将艺术品与其他再现品区分开来。我们需要往再现概念里添加一点什么，才能把一般的再现品和艺术品区分开来？在这里，区分无法区分的副本的方法无疑也是有效的。我们有义务寻找（至少）两件再现品，它们单从视觉上来说是无法区分的，但其中只有一件是艺术品。于是问题便成了，是什么使得它成为一件艺术品。

尼尔森·古德曼在其后期著作《艺术的语言》中，做了一个惊人的对比。他建议我们拿心电图和歌川广重（Utagawa Hiroshige）[①]的富士山图作对比，心电图中的曲线，或许会与歌川广重的线条有近似的斜率，从而在外观上难分彼此。这两条曲线，其一必为艺术品无疑，另一条却仅仅是再现品——心电图不过是一张图表，而图表无非是对某坐标系中“点”—“数”对应关系的再现。我的意思自然不是说，一定不存在由图表构成的艺术品，但我们完全可以无矛盾地说，并非每一图表都是艺术品。所以，我们不妨简单地假定，这些细长的锯齿线不是艺术品。为简洁起见，我们对此例子稍做变更，以图表代替心电图，并设此图表再现了歌川广重所绘曲线之斜率，这么做的好处是，两条曲线之间既无形式，而且也无内容方面的偏差。古德曼注意到，决定点的坐标位置的，是方程式中 X、Y 所取的数值，而歌川广重获得曲线的方式，却并非通过如此明显的数学计算。他那发达的大脑究竟要解决多少个傅立叶级数，才能形成如此微妙的变化？这种说法显然不大靠谱。这些线条之于手艺人的手，一如视网膜图像之于知觉，毫无疑问，如同我们通常对眼中发生的一切不会注意那样，歌川广重也不会留意他脑中发生的一切——“我画我所看到的”，不难想象，他会以这种质拙的方式道出艺术创作之谜。我们可以为古德曼自发地将历史性引入对两种线条的区分而喝彩，但这依然没有解决这样一个哲学问题，即为何它们中只有

① 歌川广重（1797—1858 年），又名安藤广重，日本浮士绘版画家。——译者注

一件是艺术品。

不排除有这样一位艺术家,他努力去除使歌川广重成为大师的灵巧、神经突触联结、maniera(样式)以及感性因素,致力于发展出一套“人人都可效法”的艺术程式。这会使我们的问题变得更为复杂。凭借解析几何,他排出了一系列描述富士山曲率的点,然后用线把这些点连接起来,这一做法的机械性恰好是他所追求的,他的目标之一便是排泄掉艺术中“所有那些有关‘手-眼’的垃圾”。可以想象,这些曲线是他受日本政府委托用以保存古富士山轮廓的。我满可以承认他完成了一幅图画,哪怕他采用的手法是非学院或反学院的,我甚至愿意进一步承认那是一件艺术品,但是对于他那由意识形态化的原则派生出来的曲线,我却不得不保留我的赞誉。

尽管古德曼引入了“饱满”(repleteness)这一术语,并说歌川广重的曲线是“相对饱满”的,但这并不特别有助于区分这两类曲线。我不敢完全肯定我懂得了“饱满”或其反义词“单薄”(attenuation)的意思,但古德曼至少以这种方式勾勒出了图表(diagram)和图画(drawing)之间的区别:“某些性质在图画中是本质性的,在图表中却是偶然的。”在下面的一段话中,古德曼对此做了更详尽的解释:

> 线的中心所经过的各点的纵横坐标,是图表唯一要紧的性质。线的粗细、色泽、强弱以及图表的绝对尺寸等等,却是无关紧要的……对于图画来说,却不是如此。线的粗细、色泽、与背景的对比、尺寸甚至纸张的质量——没有一样是不紧要的。(《艺术的语言》,第 229 页)

究竟“什么”是紧要的?依我愚见,对于古德曼而言,解答问题的要点势必与“同义性”(synonymy)相联系,一条线不论其他性质如何,只要是以坐标方式加以界定的,就都与图表具有相同的内涵,可是对于图

画来说却不是这样的，按照我的理解，我们得在此判定何种性质是本质的，何种性质是偶然的——然而在当代艺术中要下这样的判定却不大容易，尤其是当我们考虑到劳勋伯格那件富于传奇性的作品，画布上方移动的阴影使该作品具有了某种“饱满性”。但这样一来，区别或多或少就只是程度上的了，我们可以说图表还不够“单薄”，依我之见，“单薄”只适于概括实物的特征——实物恰巧不满足于任何再现性的述谓，或用古德曼的话来说，它不符合任何“特征”(character)。有鉴于此，引入“饱满”这一概念并没有真正解决我们的问题，问题还在老地方，尤其是当我们考虑到，我们曾成功地想象一件图画作品，其关键之处仅仅在于曲线经过的那些点的位置，而这样的作品就其饱满程度而论，与古德曼的图表是毫无区别的。与此类似，古德曼的观察与其说有助于区分图画和图表，不如说有助于区分两种不同风格的图画。而这样一来，仅仅通过风格(style)这个概念本身，我们就足以区分看起来一模一样的曲线了：图表本身缺乏任何风格性的特征，因为图表本来就是这样的东西，但是以解析几何方式产生的图画却可能是有风格的，如机械风格——这差不多是在做一种审美评价了——而歌川广重在绘制图画时，却可能是规规矩矩，一板一眼，就像日本武士挥舞军刀。肯定会有人反对说，我们之所以能对这些看似无区别的曲线进行风格区分，仅仅是因为我们事先了解了它们的历史。即便我们能依据历史来区分那些从原则上只能从风格而不能从感觉加以辨别的东西，这还不能立即说明，历史区分就是我们要寻找的依据。请以一实例尝试言之。

在广受人推崇的《论塞尚的构图》(*Cezanne's Composition*)一书中，艺评家艾勒·洛兰(Erle Loran)挖掘了大师作品的深层形式结构。这本书本身附了不少有用的图表作为插图。其中有一幅插图后来闹得满城风雨，人尽皆知。它以图表的方式分析了塞尚为他妻子所作的一幅著名的肖像画。这幅插图看起来就是一张标准的图表，有箭头、虚线，

还[用字母]标出了不同区域;这张图表揭示了方向和比例的变化,而这恰好是洛兰想要得到的。这张图表之所以闹得满城风雨,是因为该书出版一些年后,罗伊·里希腾斯坦制作了一幅油画,取名为《塞尚夫人像》,这幅画与洛兰的图表在尺寸和材质上均不相同,但从照片上看却非常近似,洛兰因此控告它是一件剽窃的作品,这在当时的艺术杂志上掀起了一阵不小的波澜。现在回过头来看,里希腾斯坦在那段时间自然是在广为"剽窃":比如,至今仍然用做卡茨基尔某旅游地广告的美女洗浴图;各式各样的毕加索作品;以及一系列我们司空见惯的东西,将描绘这些东西控诉为剽窃,未免有几分可笑和不着边际。在这个意义上,坎贝尔汤罐作为艺术描绘的对象也是不可剽窃的;除非是在一个不相干的意义上,其形象被一些商人利用,印在他们不出名的咖喱肉汤罐上,借其知名度以牟取暴利。此外,洛兰的书在20世纪50年代的艺术界可谓家喻户晓,想要剽窃它简直是不可能的。然而,这些问题并不在道德上构成有趣的争点,而如果从哲学的高度来认真地区分一件艺术品的图表和一件看似图表的艺术品,那么至少在此范围内,还是能形成一些真正的争论的。洛兰的图表涉及一幅特定的画,重点关注的是这幅画的体积和矢量。里希腾斯坦的画牵涉到塞尚画他妻子的方式:它所关注的是塞尚眼中的妻子。以字母标注的区域、箭头、三角和虚线来显示世界在塞尚眼中呈现的方式,这是合适的,也是有趣的:我们读过爱弥尔·贝尔纳(Emile Bernard)[1]著名的谈话录,在谈话录中,塞尚说,自然是由立方体、圆锥体和球体组成的,他以一种毕达哥拉斯式的眼光看到了实在的终极形式,毫不顾及我们的感官经验和我们习惯的

---

① 爱弥尔·贝尔纳(1868—1941年),法国画家、版画家,与塞尚、梵高和高更等老一辈画家结交,为美术史研究留下了不少一手文献,如书信、访谈录等。1904年4月15日塞尚给贝尔纳的信中建议说,要"以圆柱体、球体和圆锥体来处理自然"。这句话被广泛引用,对立体主义理论的形成产生了影响。在这里,丹托大概是把"圆柱体"记忆为"立方体"了。——译者注

绘画形式。这种几何学式的冥想产生没多久,立体主义者便以这种方式来描画世界了。但在当时,将这种几何化的世界图景施加到自己的妻子头上,把她当做一个欧几里德式的问题来解决,这是一种多么异乎寻常的尝试!须知,这个男人在性的方面,是如何挣扎在天理与人欲之间,对眼前这个女人,充满了情欲和暴力,和她结了婚,还生下一个儿子。但所有这些情感都被还原为了某种公式,这只能说明,塞尚灵魂中的艺术冲动是如何取得了最后的胜利,哪怕为此必须对主题做出非人的变形:仿佛这个人是由许多面组成的,可以撕裂、分解和颠倒,就像对待一个蜡制的苹果那样。我们由此想到了莫奈,当他坐在亡故的妻子卡米耶身旁,那是他的模特、情人、支持者、天使,他痛苦地发现,自己非但没有陷入悲恸,反倒开始研究她眼睑上的紫色。他惊讶地看到自己变成了一个魔鬼。如果可以做这样的类比的话,那么我们可以说,里希腾斯坦向我们显示出塞尚变成了一个什么样的魔鬼。无论怎么说,里希腾斯坦的作品都是有深度、有智慧的,因为与之相联系的,是现代最伟大的画家以何种方式来感受世界。洛兰的图表却压根不是一件艺术品,它不过是一幅画的图解。有关剽窃的争议是愚蠢的,尽管这二者都可以归入再现品,但它们实在风马牛不相及。

但我们远远不能说这是经过证明的。甲为艺术品,乙则仅仅是图表,出于哲学的诚实,我们不得不认为,这一事实本身仅仅构成了一个有待进一步研究的案例。迄今为止的所有分析仅能向我们表明,这两件再现品具有不同的内容:甲关系到塞尚的一幅画,乙关系到某个如此作画的人所可能具有的眼光和态度。一种内容或许比另一种内容更深刻,但这种深度上的区别并非我们要寻找的区别。我们从一开始就知道,两件艺术品有不同的内容,却具有完全相同的外观,这不是不可能的。因此,除非我们能宣称艺术品具有某些特殊的内容或某类特殊的内容,否则谈“内容”就是白搭。我们因此必须论证的是,里希腾斯坦的作品具有那类特殊的内容,而洛兰的作品却不具有(请注意“作品”一词的含糊多义)。

但我仍然感到犹豫，和里希腾斯坦的作品具有相同内容的东西，是否仅ipso facto(根据这一事实)就能被认定为是艺术品呢(想想我是怎样描述塞尚的观看方式的)？然而，如果不是到内容中，不是到眼睛能看到的某种东西中，我们又上哪里去寻找这二者的区别呢？尽管这一例子毫无疑问是足够有趣的，但它仅仅是将它试图阐明的问题重新制造了出来。

上述例子没能揭示出我们试图寻找的区别，但它却提示出我们下一步该走的方向。假设我们能找到两样东西，不仅在外观上没有任何差别，而且还有完全一致的内容，然而二者中只有一件是艺术品，另一件却不是。无论此二者之间的差别究竟为何，艺术品与纯再现品之间的区别都可以由此见出端倪。当然，我们也完全有可能无法找到我们所需要的例子，因为在此情况下，艺术概念之武断不啻一种纯粹的不公正——如J一开头声称的那样，有关正义原则要求我们以平等的方式对待同等的东西。现在既然两样东西的外形一致、内容相同，则二者或同为艺术品，或同为非艺术品[而不可能出现此是而彼非的情况]。可如果二者外形一致而内容不同，如仅得其一可称之为艺术品，这听起来也不会离武断更远。依此类推，我们势必陷入艺术体制论(Institutional Theory of Art)最漫画化、最拙劣的公式而不可自拔——这种艺术是由艺术界最无生气的假内行硬塞给我们的。照此看来，能否找到我们需要的例子是个关键。

幸运的是，本章开头的讨论给我们以特许，使我们能从任意门类的艺术中挑选对我们最为方便的例子。那么这次我们不妨选择一篇文字作品。比如回顾一下杜鲁门·卡波特(Truman Capote)的《冷血》[①]那富于启发力的主题，这部书写于数年前，在当年号称是首部非虚构小

① 美国小说家杜鲁门·卡波特(1924—1984年)的非虚构小说《冷血》(*In Cold Blood*)是对一起真实谋杀事件的采访和报道，自1965年始在《纽约客》(*The New Yorker*)上连载，于次年结集成书，由兰登书屋出版。——译者注

说：这是一个哲学上的创造发明，因为它以一个反例证明"凡小说皆为虚构"(All novels are fiction)是一个未经分析的命题。如果说典型小说家需要创造出角色、事件、情境和情节，那么这位作者除了这个令人惊讶的哲学想象外，可以说没有创造出任何别的东西，或至少是尽可能地加以避免。卡波特运用了一种今天称之为深度新闻报道(investigative journalism)的技术，通过锲而不舍的挖掘，最终掌握了该书以之为主题的那一谋杀案的全部情况。这部书看起来完全像地方律师事务所的律师写的一份法庭报告，或者像一篇和卡波特同样雄心勃勃的记者为报纸而作的文章。当然，卡波特也可能会犯错误，但这些不实之处并不会使这本书变成一部虚构作品，若真是这样，则法庭报告或报刊文章所犯的错误也会使其作者变成创造性的作家了。虚构和非虚构的区别是微妙的，一如散文和诗歌之间的区别，再者，虚构作品可能拥有历史的真实，非虚构作品也可能拥有历史的虚假，但这并不能促使这二者向对方转化。对此，有心的读者自可做进一步的推究，我所感兴趣的仅仅在于指出这一点。这里值得关注的，是我们拥有了[上述]三篇文字作品，我们可以假设，它们所反映的事实是完全相同的。然而，既然它们在写作方式上有所不同，也就无法满足我们所需事例的首要条件。它们的共同点仅仅体现在内容上。这样一来，它们便是不同的了，这些不同之处恰好适应于它们不同的目的。卡波特有着高超的文学技巧，有着作为其个人标志的英王爱德华七世时期的哥特式敏感，他的书读起来自然会给人一种小说(novel)的味道。但一篇非虚构小说(nonfiction novel)真的一定要读来如此吗？小说，不管是虚构的，还是非虚构的，读来非得有一种特殊的味道吗？

现在有一种可能性摆在我们面前，设若有一篇非虚构小说(nonfiction story)，其中"小说"(story)一词承继了"文学作品"的概念内涵。我们想象中的这位作者，是比卡波特走得更远的一位实验艺术家，如同本书提到的不少艺术家那样，他在意识形态上持反艺术的态度。

我们不妨称他为 M。现在 M 避开了任何可能和文学沾边的东西。他勉强承认他所瞧不上眼的卡波特有一个好主意，不过，他把它颠覆掉了。M 赞美那些为文学界人士所不齿的文本，它们从未被自命为艺术家的作家所使用：电报、证券单、招聘广告、新闻通稿、清单，如此等等。玛丽莲·梦露挂历是他的主要成就之一。不过，在眼下的例子中，他选用的是一种报刊故事的格式，包括地点、时间、作者姓名、标题、副标题及分栏等。现在且让他顺着那位先行者的道路来研究一下[纽约]Patchogue 村的一桩凶杀案：一个男人在谋杀了加油站主人和其他几个顾客后自杀身亡。他的非虚构小说不仅在内容上，而且也在形式上和外省记者就同样的事件为《每日新闻》写的报道没什么两样，我们甚至可以假设，那位记者也署名 M，这样连作者姓名栏也可保证是一致的了。那位记者只是在尽自己的职责。但 M 也可以说，他同样是在尽自己的职责："做艺术"。两种过程的结果完全一样。我们能提供比这更为精致的例子，其可信度却会有所降低；眼下这个例子的好处，在于它所具有的可能性。问题摆在我们眼前：二者间的差别究竟何在，假如其中一件不是艺术品，那么另一件又何以是艺术品？

就眼下来说，列出二者间的不同点倒也不是难事。非虚构小说利用报刊故事的形式来说事儿。与此相反，报刊故事之所以采用这一形式，纯粹是因为报刊故事本来就该这样写；写故事的人采用这一形式，并非为了制造什么特别的效果。报刊故事与文学故事全然不同，不属文学之列。非虚构小说碰巧采用报刊故事的形式，它所属的类别，恰好将报刊故事排除在外了。我们不难推想，作者 M 如此行事不是全然没有道理的。这类鸡零狗碎的事情通常是为媒体大行其道的那个世界准备的，报刊故事的格式，用在这里再贴切不过了。所以，内容和形式在这里是彼此和谐的，而在卡波特那里，由于他对[人类的]堕落特别关注，这一关系却是扭曲的。所以，M 放弃了常见的虚构表现形式，因为在他看来，这[故事]是非虚构的。它是非虚构的，却绝不像报刊故事本

身那样是非文学性的。众所周知，波普艺术家曾致力于抢占大众传媒之屏幕和显像管，借此呈现我们罪恶的过去和发生于这个时代的种种暴行：古代大师所运用的明暗、渲染、上光等技法，不再适合去表现肯尼迪的遇刺、水门事件以及越战(适合它们的是通讯社照片，一如新闻电影表现了“二战”，转轮印刷表现了“一战”沉闷的现实，木刻表现了普法战争中的事件)。媒介并不是信息，而是信息传递的形式，熟悉媒介结构的艺术家常把媒介用做一种手段来形成风格。报刊故事的形式在我们文化中是如此寻常，乃至很少得到人们的关注，M 选中这一形式，恰好是因为它的寻常性——但它在当时的文学中却是不寻常的。

我们或许会问，这就是我们希望得到的区别吗？但是，我们所追问的那种区别，超越了内容在视觉上的统一性和同一性。由以产生我们这个例子的原则，或许需要进一步扩展和普遍化。任何非艺术的再现品，都能找到一个艺术的再现品来加以匹配，这二者之间的区别在于，艺术品利用非艺术品呈现其内容的方式，以说明那一内容是以何种方式呈现的。当然，并非所有的艺术品都通过这种与非艺术品配对的方式来实现它们的突破，而那些按此方式行事的作品，几乎都可以被定义为现代主义艺术。无论如何，在分析一件艺术作品时，假如我们时常必须考虑呈现内容的方式和内容本身的关系，那么我们就距离我们所需要的定义只有一步之遥了。与此同时，有人或许会指出，这么做或许有助于向我们显示，一件艺术品的复制品何以不是艺术品：复制品虽然显示了艺术品呈现其内容的方式，却并不特意要揭示这一点；一件复制品就像一个高超的演员那样，其理想是要达到一种完全透明的状态。然而，一件艺术品的照片，假如它在呈现内容的同时也揭示了内容得到呈现的方式，那么它本身就可以说是一件很好的艺术品。

里希腾斯坦的画，拥有洛兰的图表所不具有的许多属性，但我们难以断定，在这里我们能轻易地找到二者之间的[本质]区别。比如说，它[里希腾斯坦的画作]比它的副本[洛兰的图表]在尺寸上要大得多。相

应地，它的副本也比它在尺寸上要小很多。它画在画布上，而它的副本却印在纸上。如此等等。我们现在绝不是想说，两种对立的属性之间，必有其一使得某物成为艺术品；我们很容易设想相反的情况。然而我却想指出，有一种在本质上完全不同类型的属性，在本书的余下部分中，我将全力对此属性进行评价。里希腾斯坦有意识地利用图表的格式进行创作，这样创作出的作品自然不是图表。图表的风格(style)成千上万，里希腾斯坦的《塞尚夫人像》却不拥有其中任何一种风格：它的风格，仅仅体现在它利用了图表的形式，而不在于该图表是何风格(假如我们可以说图表有风格的话)；《塞尚夫人像》所拥有的这一风格，与里希腾斯坦碰巧没有采用图表形式的某些作品，是一致的。在眼下这个例子中，里希腾斯坦以修辞的方式运用了图表这一表现形式。洛兰并没有将图表当做一种表现形式来运用，他不过是用到了图表而已(既然这是图表，便也可以说这是图表表现形式)。无论里希腾斯坦做的是什么，他都没有在做制图的工作。图表的制作自有其标准以衡量其成败。实际上，就洛兰的著作而言，完全可能在其后出现一本经验研究型论著，指出它所用的图表把视觉运动的路线标错了。洛兰的著作，是对艺术心理学而不是对艺术的一个贡献。评判艺术作品的标准属于另一个完全不同的类型：每件作品都有其自身的结构，我们必须逐个进行评价。

从一个单独的作品，到另一个单独的作品，假如我们不能挽回这一让步，并试图去发现那些可能的普遍原则，我们就是在推卸自己的哲学责任。我们无法从原则中推演出艺术欣赏的公式，因为艺术欣赏要求我们从每一作品自身的方式去看待作品。但从原则出发倒是有可能清点出分析艺术作品所需的术语类型。为此，我感到有必要在此提出一个假设。

这个假设是，即便我们已无一遗漏地清点出被再现的内容，艺术品——与单纯的再现品从范畴上形成对照——使用再现性手段的方

式，也并没有清楚地呈现在我们面前。这一使用超出了语义学的思考范围[对 Sinn(意义)和 Bedeutung(指称)的思考]。无论里希腾斯坦的作品最后再现了什么内容，它都对之进行了某种表现(express)。之所以如此，一部分是因为在我们的文化中，图表就其内涵而言属于经济学、统计学、机械工程、画法几何以及用户手册的领域。正由于有这种内涵，无论图表显示了什么，它都是它所显示的东西的一个隐喻。在对作品的最终分析中，我们必须认清再现和表现的双重角色。图表作为图表，对于它们所显示的任何东西都是无所表现的。这倒不是因为它们是非表现性的，而是因为，对于这种类型的再现，无处可容纳"表现"(expression)这个概念。所以，我们并非将"表现"这一变量赋值为零，而是说，在我们能想象到的方程式中，压根就不存在"表现"这个变量，因此也就谈不上将它赋值为零。

我承认，"表现"是一个过于模糊的概念，以致我们无法假装曾在它的帮助下深入到艺术品的形而上学结构中去。我们还应注意到，风格、修辞、隐喻这些概念也并不比"表现"概念更为清晰。我偶然用到过这些概念，它们总是在分析的紧要关头，自然地涌向笔端，这暗示着，它们或许拥有相同的结构。假如这种猜想是正确的，那么这就意味着，与其单个地研究隐喻或表现概念，不如把这堆概念放到一起来研究，这样或许反倒能对每个概念形成更好的认识。

我将在下一章着手去完成这一野心勃勃的计划，在这里，我想首先有必要厘清读者可能会有的一个反对意见。且让我们回顾一下这些概念出现于其中的论辩性语境。当时我正试图通过建构形式统一、内容一致的两样东西，将艺术品从其他的再现品中区分出来。我提议说，与一件普通的再现品不同，一件艺术品"表现"了某种关涉到其内容的东西。但我何以知道，我称之为表现的东西，说到底不是作品内容的一部分呢？说到底，里希腾斯坦的画不过比洛兰的图表拥有稍多的、略微不同的内容，而非虚构小说也不过比单纯报道犯罪事实的报刊故事，更多

地拥有一些对报刊习语在整个文化生活中的位置的信息。如此一来，我是否不得不否决我自己的意见，以寻求我所需要的定义呢？我曾反对艺术品之间的区别在于内容的这一提法。可以设想，艺术品除了关涉到它们所关涉的那部分内容，还进一步关涉到这部分内容的关涉方式——艺术品似乎除了拥有一阶内容外，还拥有二阶内容。艺术品是复合的，用语义学的话来说，它们将某种微妙的自指结构纳入到自身中来。假如艺术品之为艺术品，是因为艺术品总是关乎艺术，也即关于自己，并且如我所论证的那样，艺术品赖以成立的条件是“艺术”这一概念，那么这一自指结构就绝非是偶然的。现在，且让我们假设这就是事情的真相。那么，我该不该进一步追问，是否每一个至少有一部分是在进行自我指涉的再现品都是艺术品呢？摆在我们面前的任务，会不会变得没完没了呢？

尽管这一反对意见是如此的强大，但值得欣慰的是，我们已经取得了某种进步，因为据我所知，在整个哲学史上，类似的问题还从未被人提起过。之所以没有提出这样的问题，部分的原因在于，无论“表现”和其他那些概念具有哪些属性，也不管它们是再现性的范畴抑或仅仅是再现品的性质，它们在艺术摹仿论的传统框架下都无容身之地。我相信，这是具有哲学高贵出身的摹仿论的一个缺陷，我将试图表明，无法容纳以上这些新概念，正是这一理论的宿命。其实，苏格拉底本人早就洞悉了摹仿论的缺陷，凭这一理论，无法将非艺术的再现品（我们允许镜像也是一种再现品）和艺术的再现品区分开来。后世之人竟将柏拉图视为艺术摹仿论的信奉者，这实在是一个莫大的讽刺。

现在，我将以一种严肃的态度来回应苏格拉底的挑战。我们将由此认识到有关这些性质的有价值的知识，也将为回应上述反对意见做好某种准备。关键不在于杀死一个理论，而在于在一种艺术的氛围中，去做一番去伪存真的工作，以分辨出那些值得保留的要素。我在这里并不打算去回答这样一个历史问题，也即在古代或在其他时代中，人们

对这些要素的认识达到了何种程度。

艺术摹仿论从绘画中获得了它的最佳范型，列奥纳多·达·芬奇的一段著名教诲，是对艺术摹仿论的一个最为经典的概括。列奥纳多提议我们想象有一面玻璃横亘在艺术家和[绘画]母题之间[①]。如果我们将母题的轮廓描在玻璃上，那么它将分毫不差地复现眼睛所见母题之轮廓；如果我们进一步在玻璃上复制出透过玻璃所看到的对象的属性，那么到最后，眼睛一定无法分辨所见者究竟是对象本身，还是玻璃上的复制品。实际上，假如不专注于手绘功夫，眼睛在玻璃上的所见将完全等同于透过玻璃所见的一切。单凭视觉不能充分确定母题和图像之间的区别；现实中不同来源的东西，传到眼中却是相同的信息。当然，列奥纳多考虑的只是眼睛静止不动的情况：一旦有视差（parallax）就会有扭曲变形。他所考虑的母题也是静止不动的。物体的运动无法固定在玻璃上；在那个年代，艺术家只需将人们对运动物体的先入之见视做当然，或是运用各种传统的手法来暗示运动。在电影技术出现以前，运动本身只能被暗示，而不能被复制。但是，我们眼下没有必要讨论无法被复制在玻璃上的那些属性所引起的复杂情况。单是那些可以被复制的属性，便已足够我们讨论了。

人们倾向于假设，玻璃上的图像是一种直接的再现品，正如一条曲线用来再现另一条斜率相同的曲线。当再现品的属性是被再现的属性的一个实例，就是一种直接的再现。可实际上，达·芬奇很少创作这样的图像。所以，如果母题是正方形，画在玻璃上的就有可能是梯形。如果母题是红色的，图像就有可能是棕色的。正方形和梯形引起了同样

① 丹托大概指的是达·芬奇论透视的一段话：Perspective is nothing else than seeing a place behind a pane of glass, quite transparent, on the surface of which the objects behind the glass are drawn. ——译者注

的视觉经验,红色和棕色或许也会如此。梯形和棕色分别属于正方形和红色,其本身却并不是正方形和红色。实际上,唯有在一种特定的艺术意识形态下,再现品才必须等同于被再现的对象。因此,当印象派画家注意到阴影本不是黑色,长期以来却被再现为黑色,他们便认为这不是习惯使然,而是观察错误使然。阴影是彩色的,所以对阴影的再现也得是彩色的。这正是印象派绘画的标志。当然,为此也得付出某些代价。我敢肯定,只有极少数的观众才会觉得印象派画家所绘的《翁弗勒尔海港》看上去像翁弗勒尔的海港,或者《蓬图瓦兹的塞纳河》看上去像蓬图瓦兹的塞纳河。要求再现品和被再现者为同一个谓词的实例——对红色的再现本身也得是红色的——印象派与其说提高了不如说是违背了再现型艺术的战略,这一战略的本意,是通过不相同的刺激物唤起相同的、彼此间难以分辨的经验。严格地说来应是,观者面对图像时,他所感受到的并非他面对母题时的感受。事情看来只能如此。不同的起因激起相同的经验,是数百年来错觉主义的一个秘密。然而,既然从经验无法充分确定其起因,那么,当观者相信他所感知到的图像也就是他所感知到的母题时,错觉也就产生了。问题不在于母题和对母题的再现之间有哪些实在的区别,而在于它们如何撞击我们的眼球、引诱我们的心灵。

错觉发生时,观者不能对媒介本身的任何属性有所意识,因为,一旦我们觉察到这是媒介,错觉就会烟消云散。因此,媒介必须仿佛是不可见的,透明的玻璃正是这一要求最为形象的体现,我们看不见玻璃,只能透过玻璃去看(意识也是透明的,我们无法意识到意识,只能意识到意识的对象)。假如玻璃不是一种手段,而是一种隐喻,那么我们不妨把它看做对摹仿型再现的隐喻;与此相应,我把媒介在逻辑上的不可见性,视为摹仿论最主要的特征。成功的摹仿者不仅复制了母题,而且也否定了复制所使用的媒介。而这正是错觉赖以成立的一个必要条件。摹仿者追求这样的错觉:当幻影出现时,人们以为看到的是真实

的事物,如皮格马利翁眼中的少女、鸟儿眼中的葡萄。如是观之,则摹仿的目的是向观者隐藏这是摹仿的事实,但亚里士多德显然不会同意这种看法,因为他认为,快感来自于我们确知这是摹仿。不过,在亚里士多德的理论框架中,摹仿显然并不蕴涵错觉这一概念。而在柏拉图的理论框架中,摹仿显然蕴涵着错觉,我现在讨论的正是这样一种理论形态。作为一种艺术理论,摹仿论等于是将艺术品还原为它的内容,剩余的一切都被假定为不可见的——或者,即便可见,那也是一种赘疣,需要通过采用进一步的错觉技术加以克服。我想说,摹仿论之所以不能把艺术品和那些与之具有相同内容的再现品区分开来,其部分的原因便在这里。如我已经表明的,内容本身无法行欺骗术。此外,假如艺术只在其内容,那么我们说什么也不能为本章开头引人的那些概念找到栖身之地。(我忽然意识到,马克思主义艺术理论的一个缺陷,在于它们事实上是将艺术等同于艺术品的内容。)

以上简要叙述的这一理论,有一个哲学上的对应物,那就是贝克莱主教的心灵理论。心灵所承载的是观念,观念是心灵的内容,因此,对于贝克莱来说,一头牛和一头牛的观念是没有必要划清界限的,他最终想要证明,一头牛和一头牛的观念是等同的。当你把内容从观念中减掉后,不会有任何东西留下。因此,你将永远不会意识到,你所意识到的其实只是一个观念;你只会意识到观念的内容,也即那头牛。正因为如此,贝克莱的理论才会让人们感到如此惊诧,我们才会如此难以说服人们相信他们意识到的仅仅是观念而已。

如前所述,媒介这一概念同样有一个哲学上的对应物,那就是“意识”这一概念。意识不时被描述为纯透明的,从未曾不透明到成为一个自为的客体。在某种意义上,我们可以把“媒介”看做“意识”的一个形而上学翻版,媒介从来不是绘画的一部分,它仿佛总是在做自我牺牲——它整个地抽身而去,抹去自己的形迹,将内容留在身后。因此,艺术品是信息,而媒介却是虚无,这一点和意识的情况是类似的,比如

萨特说,意识是一种虚无。意识不是世界的一部分,世界通过它而出现,它自己却不出现。

以上这些类比,不仅能让我们看清摹仿论如何深深植根在形而上学之中,而且还能使我们察觉到,在其他艺术门类中也存在着不少透明之物。比如说,在表演艺术中也存在类似的意识形态,达到最高艺术状态的演员,会努力使自己消失,使自己成为一面[透明的]玻璃,在这面玻璃上,费德尔(Phèdre)[①]的形象是如此生动,观众们相信(请允许我用一种带有视差的语言来叙述),他们仿佛亲眼目睹了忒拜那消逝了的喜剧舞台上的表演。在音乐表演中情况同样如此,对某些演奏者来说,他们的使命就是从听众和音乐之间抽身撤离;乃至于听众如果意识到音乐家的存在,就是对音乐的一种背离。

亚里士多德和柏拉图均认为音乐是摹仿型艺术,还有一些人认为,即便不能说音乐仅仅是在表现情绪,也可以说音乐是在某种程度上摹仿情绪。然而,音乐并不被普遍认为是一种摹仿型艺术。不过,若从媒介的角度来看——媒介是联系题材与观众的中介物,是从题材通往观众的道路——音乐与绘画、雕塑和戏剧在不少关键性质上倒是相通的。文学有可能达到这一境界,当我们阅读时,我们一点不会意识到文字媒介的存在,而列文和基蒂[②]却有如我们梦幻中的形象,在心灵的凝视下生动地浮现。最理想的风格是——套用一个诡异的标题,écriture(文字)的零度——写作仿佛是 pis aller(最坏的打算),是无法更直接地呈现虚构的形象与情节时的一种权宜之计。电影仿佛是为了解决写作问题而出现的,有了电影,人们便可以很自然地说,一个人看到了画面,却没有阅读书本。媒介是一面模糊不清的玻璃,只有除掉这一形而上的

① 费德尔,拉辛最后一部剧作《费德尔》的女主角。——译者注

② 列文和基蒂,托尔斯泰小说《安娜·卡列尼娜》中的一对恋人。——译者注

眼翳和人造的视觉器官，我们才能面对面地观看原本在那里的东西[①]。以此观之，摹仿论说到头不过是柏拉图主义的一个翻版，因为媒介不过是泥沼和池塘，我们不能直接以绝对亲密无间的方式加以感知的理念，在这泥沼和池塘中只能通过倒影间接地得到。毫不奇怪，柏拉图会敌视艺术。同样毫不奇怪，假如艺术听从柏拉图主义的建议，就不得不对自己采取敌视态度，因为，即便艺术家可以成功地使空间凝固，艺术最迫切的愿望，也不过是最大限度地使自己透明化并消失。是媒介使现实远离了艺术。摹仿论的最终建议，不是"复制"，而是"得当的复制"，只要复制得当，便能超越媒介。

这一理论的一个显而易见的结论是，无论观众对一件艺术品有何反应，这一反应在事实上都是关于艺术品内容的。更少独断意味的表述是，无论艺术品有何性质，都只是艺术品所显示的那些性质——在理想化情况下媒介是空无的，只有在透明化的企图失败后，媒介才可能拥有自己的性质。且让我们只考虑审美性质。这一理论或许没有解决如何正确分析"××是美的"这一问题，但它一定解决了如何分析"××是美的艺术品"这一问题。这一分析很简单：x是一件美的艺术品，当且仅当x是关于y的，且y是美的。于是，创造美的艺术品的任务相对来说就简单了：寻找某种美的东西，并在类似玻璃[透明的媒介]上描绘它。莱辛写道："智慧的希腊人将绘画严格地定义为对美的摹仿：希腊艺术家不摹仿任何不美的东西。"甚至在今天还能找到类似的看法，比如，当人们去解释为什么一幅画不美时。门罗·比尔兹利（Monroe

① 丹托在这里借用了一个圣经中的典故，语出自《歌林多前书》第13章第12节。丹托的原文为"The medium is the glass we see darkly through"，与此对应的文字出自詹姆士钦定版圣经："For now we see through a glass, darkly; but then face to face"。一般人多认为glass在此处指镜子，因此这句话在詹姆士新译本中译为："For now we see in a mirror, dimly, but then face to face"。圣经简体中文本的译文是："我们如今仿佛对着镜子观看，模糊不清。到那时，就要面对面了"。——译者注

Beardsley)[1]在《美与审美价值》中写道："格吕内瓦尔德(Matthias Grünewald)[2]所描绘的耶稣受难是不美的，所以他的那幅画也是不美的。"比尔兹利承认，关于耶稣受难，或许也有画得美的——"又或者，可以在画中加入一些和耶稣受难迥然不同的场景"(见《哲学杂志》，1962年，第621页)。我不大清楚后一种效果是如何取得的。我不知道，在格吕内瓦尔德的画中，可以加入点什么，才能让满身绿色污点的受难耶稣得到平衡，从而使得整个画面是美的。或许可以用华托(Jean-Antoine Watteau)[3]或朗克列(Nicolas Lancret)[4]的风格补上一群头戴花环的绅士淑女——然而，那个可怖的耶稣，像酸液般具有腐蚀力，添补上的这个美丽场景，也许会在一瞬间将整幅画面转变为某种更可怖的东西——有如一位女隐修士用蝴蝶结来装饰她那满是毛刺的苦修服，"为的是赋予它女性的温柔"。这些补画的部分，尽管出发点很好，却只会加重恐怖感，制造一种虐待狂式的艺术感受。"优美的耶稣受难图"越是走得远，就越是让我无法理解：钉十字架可是件凶残暴虐的事儿！文艺复兴时期的艺术家常常为如何在宗教绘画中掩饰血腥而苦恼——耶稣或许会被画成一位漂亮的运动员，裹着缠腰布，体格健壮，像做体操一样悬在半空——艺术史中有无数被钉十字架的人物，都很难和苦难扯上关系。如果我没有记错的话，特伦多宗教会议[5]的神学美学家们为了增进人们的信仰，要求[艺术家]对圣徒和殉道士的苦难

---

① 门罗·比尔兹利(1915—1985年)，美国艺术哲学家。——译者注

② 格吕内瓦尔德(约1475—1528年)，原名Mathis Gothardt Neithardt，德国画家，北方文艺复兴大师。丹托在此所指的耶稣受难图，应为格吕内瓦尔德所绘伊森海姆祭坛画的中联，木板油画，尺寸为269×307厘米，现藏于法国科玛的Unterlinden美术馆。——译者注

③ 华托(1684—1721年)，法国洛可可画家。——译者注

④ 朗克列(1690—1743年)，法国洛可可画家，画风追随华托。——译者注

⑤ 特伦多宗教会议(Council of Trent)，1545—1563年间，天主教在意大利的特伦多举行的宗教会议，时断时续，历时18年之久。这次会议的主要目的是回应新教改革的挑战。——译者注

表现得更加忠实一些，因此，对耶稣的表现，要仿佛他真的是在各各他受难，可以是衣衫褴褛和血腥的。因此，比尔兹利真正在头脑中想的，不是耶稣受难，而是对耶稣受难的再现。这些再现品确实可以是优美的——其前提是它们并非摹仿品，但这无关紧要：比尔兹利的公式和莱辛的公式基本上是一致的。假设 w＝艺术品，c＝内容，并且暂时忘记 c 和 c 所摹仿的东西之间的关系，那么这个公式可以写成：美的(w)→[美的(c)]

上述理论存在两大困难。第一，严格地说，该条件命题的前项从未被真正地满足过，这是因为，由于作品本身等于作品所描绘的对象，因此，当我们打算将一个审美谓词加之于作品时，我们发现自己实际上是用它来描述作品的内容；这么说来，我们对作品的反应，就是对作品所描绘的对象的反应。然而，这似乎与我们在美术馆里的真实感受并不一致。即便有两位艺术家都描绘了美丽的圣母，使我们起反应的也不仅是美丽的圣母，而且还有拉斐尔和穆里略(Bartolomé Esteban Murillo)[①]。认为作品仅在于内容的理论，对此经验是无法解释的。第二，然而就一幅漂亮的图画通常是一幅描绘了漂亮事物的图画而言，这一理论又最适用于“是美的”、“是漂亮的”这类传统的审美谓词。但假如我们把该公式做如下概括化的处理：(F)(F(w)→(F(c))，则会得到一个推理格式，该格式与我们感受图画作品时自发涌到唇边的那类范围更广的审美谓词全然不能兼容。这类审美谓词的范围非常的宽广，事实上，在我们的语言中，没有哪一个形容词不能被用于做这样的审美表述。但在看到范围宽广的同时，我们也得充分意识到，这些谓词与作品内容的联系方式，较之与作品本身的联系方式，基本上不具有任何类似性。我将尝试着对此加以说明。我们应

① 穆里略(1617—1682年)，西班牙画家，生于塞维利亚，以善于描绘街头流浪儿著称，晚年创作多为虔敬的宗教主题。——译者注

当在对艺术品之解剖学有所揭示的同时，也对我们言说艺术品之语言的逻辑有所揭示。

以下是一份词汇表，是我从安德烈·拉兹(Andre Racz)[①]一次素描展的观展评论中摘录出来的。这些素描作品碰巧是关于花卉的，读者需牢记在心的是，在我以下列举的谓词中，几乎没有一个是能立即和花卉扯上关系的："强有力的"、"快速的"、"流畅的"、"有深度的"、"充实的"、"锐利的"、"雄辩的"、"精巧的"。类似的词汇表，可以从任何一本艺术杂志的专栏中，或从任何一期艺术批评杂志中挑选出来；在音乐杂志、建筑和文学期刊上不难发现类似的词汇，或者在音乐会的中场，在画廊和博物馆，在讲座和研讨课上，也都能听到人们小声或大声地说着这些词汇。这些词汇是艺术世界的流通货币。

显然，上述词汇的描述力并不是独一无二的，比如，可想象有一本素描集，大可用上述词汇的反义词加以描述："软弱无力的"、"滞涩的"、"僵硬的"、"肤浅的"、"空洞的"、"乏味的"、"笨拙的"。我有点拿不准如何给"雄辩的"找到一个相应的反义词。比如"质朴的"就不大恰当，这个词跟着"诚实的"走，因此含有褒义，所以不如干脆用"缺乏雄辩性的"[来作为"雄辩的"反义词]。上述那些词是日常生活中表示褒扬的词汇的一个回响；很难想象一个场景，"有力的"这个词不被用于褒义。力量、速度、确定性、流动性，是受到我们褒扬的属性，或至少是某种我们可以依赖的东西。对上述词汇进行讨论是有意义的，这倒并不特别是因为，与审美讨论里的惯用词汇(至少是出现在哲学中的那些词汇)相比，它们更少像是货架上卖不出去的陈货。

看起来很清楚的是，语言共同体中那些属于所谓艺术世界的成员，

---

① 安德烈·拉兹(1916—1993年)，美国艺术家，曾任哥伦比亚大学美术教授，是丹托的同事。——译者注

不仅倾向于保留上述词汇本身所具有的[褒贬]价值，而且很少就一个给定的词是否对应一件给定的作品产生争议。的确，在某人看来是有力量的作品，对于一个更为敏锐的艺术界人士来说，却可能是虚张声势的。然而，“虚张声势”和“强有力”、“软弱无力”这两个词处在同一个水平面上，“虚张声势”不过是披上了“强有力”的面具的“软弱无力”而已。但如果有人说：“的确没有力量，但或许有点儿流畅，你觉得呢?”这样的话我们是听不懂的——这不是修正了而是改变了审美的主题(与“流畅”相联系的是“油滑”，恰如与“强有力”相联系的是“虚张声势”)。我们在实践中一定熟知这些词在艺术世界中的使用规则，只是难以意识到它们罢了。这些规则一定是为我们所熟知的，因为我们在使用这些词时能轻易地理解对方。假如上述词汇表中的所有词都适用于上述素描作品，那么就不仅将存在着不能运用于这些作品的词——我们难以设想，假若这些作品诚如上述词汇所描述，它们又何以可能同时是夸张其辞、头脑发热、孩子气或是机械的——而且至少就素描而论，还将存在着不具有审美用途的词。我们或许能承认这样的词是存在的，但却很难设想出实例，因为无论我们设想出什么样的词——破烂的，受压迫的，过度紧张的，松弛的——都会立即遭遇一个挑战：我们同样难以想象这些词所无力描述的作品。的确，我们能够立即理解这些词，就像我们能够立即理解笑话或隐喻；我敢肯定，这二者间存在着最为密切的语义学联系。说明一件作品何以是有力量的，和说明某事何以是滑稽的，其道理是类似的。我们能够提供出这种说明，但这多半是对我们确认某作品是有力量的或某事是滑稽的心理过程的重述；我们必须警惕这样的假设：由于我们通常一眼就能看出[某作品是强有力的或某事是滑稽的]，便假设说我们是在和简单的属性或简单的语义学打交道。

艺术语言对日常用语的关系，与艺术品对寻常事物的关系不乏可比之处。我们差不多可以认为，艺术语言是对实际用语的一个摹仿。

有些词适用于艺术品，却不适用于寻常事物，或仅仅是在扩展了的隐喻义上适用，如明暗法、[教堂的]二层拱廊、如歌的乐段，诸如此类。这些都是技术词汇，专业人员用它们来标志他们所需要的区分。它们是不寻常的，因为它们一开始在用法上就是价值中立的，比如"桁条"或"化油器"。我曾暗示，我试图加以辨识的那类词汇，其情形并非如此。它们全都表达了[或褒或贬的]价值。人们无法在描述艺术品的同时而不对之加以褒贬，我以为，这是一个具有重大意义的洞见。审美描述的语言和审美评价的语言，是同一件事情的两个方面。

媒介透明论主张，除了作品的内容外，没有任何别的东西可以成为相关谓词的主词。我们眼前面临的一个问题是，媒介透明论何以能与上述谓词相协调。在理想情况下，图像与母题可以相似到无法辨别的程度，就此而论，尽管谓词是用来描述图像的，但它们实际上是加诸母题的。因此，凡是适用于花的再现品的，也都适用于花本身。当然，严格地说起来，镶嵌在媒介中的图像，按照上述说法是不具有自己的属性的。因此，如果被再现的花是黄色的，那么我们最有可能的表述是，这表现了花的属性的图像是"关于黄色的"(of yellow)。实际上，在我们使用的任何一个谓词前，都可能隐含着一个"关于"(of)，而这与我们进入神秘的透明媒介论之前所简略提及的再现型艺术的特性是一致的：一块黄颜色可以是"关于红色"的，但不必自身成为红色。一件再现品"关于"什么，这和它自身有什么属性，并没有必然的联系：一块"关于红色"的颜色可以是棕色的，但也可能是红色的。然而在理想的、不可能存在的、透明得近乎完美的媒介中，媒介将只具有媒介所"关于"者的属性，其情形与语言的再现品类似。比如，贝克莱的"观念"永远都是"关于"牛或"关于"花的，然而，被贝克莱归入"精神"之列的纯粹透明性却要求，观念所关涉到的诸属性没有一种是观念自身所具有的。

且不说"透明"这一概念将导致多少哲学的矛盾，以上这一陈述也

是根本不可能成立的，而我们对此却缺乏充分的反省。首先，这些谓词并不一定符合那种分析——该分析要求必须在谓词前加上一个有关于内容的“关于”，也即将谓词让渡给作品内容。我们无法从“这是关于花卉的强有力的素描”推出“这是关于强有力的花卉的素描”。我们没法这么做，是因为不存在这样的花，或至少这些花不是强有力的。所以，在那些似乎合法的例子中，本质性的语法或词法反倒是被遮蔽的——比如，由“这是关于运动员的强有力的素描”推出“这是关于强有力的运动员的素描”，或在比尔兹利那里，由“这是一幅关于 x 的优美的绘画”推出“这是一幅关于优美的 x 的绘画”。哲学家们对审美谓词的研究，如众所周知的关于“××是优美的”的研究，其困难之一在于，这些谓词既可以运用于艺术品，也可以运用于寻常事物，而这听起来与我们的语感并无抵牾之处：既存在着优美的绘画作品，也存在着优美的日落。然而，尽管我们可以直陈图画是强有力的，将花卉说成是强有力的却几近于胡说。艺术世界的语言由日常语言转变而来。对于那些既熟悉艺术世界的语言，又熟悉日常语言的人（这是理所当然的），当他们听人说现实中的花卉是流畅的、强有力的或充满渴望的时，一定会大惑不解。现实中的花卉完全不可能具有如上所说的任何一种情状。尽管真实的花也具有“坚实性”——哪一种物体不或多或少具备这种属性呢？——然而，说花具有坚实性却大大有悖于我们的直觉，格赖斯（Paul Grice）所谓的“会话隐含意”[①]构成了这一直觉的基础。这意味着什么？说到底，也即我们不能如此轻易地从“关于花卉的强有力的素描”，转到“关于强有力的花卉的素描”上去。

① 格赖斯（1913—1988 年），语言哲学家，生于英国的伯明翰，死于美国加州的伯克利。格赖斯提出的“会话隐含意”（Conversational Implicature）这一概念，大致相当于中文所谓的“言外之意”。比如，“您能关上门吗”，这句话在字面上是一个疑问句，但在具体的对话情境中，却是一个祈使句，这就是该句话在会话中的隐含意，也即所谓“会话隐含意”。——译者注

当然，我倒不是想否认，我们不能勉强设想出一种情境，在这种情境中，可以在字面意义上说花卉是强有力的。比如，我们可以去想象花儿如何破土而出。狄更斯在小说《远大前程》中谈及贾格斯先生的“功能强大的手帕”[①]，他同时交待给我们一个情境，让我们欣赏这一小小的物件如何被用来塑造人物的性格。但是，用“强有力”这一谓词来描述花卉素描，却不需要任何特殊的语境，或者说，艺术世界本身就构成了一个充足的语境；当我们说花卉素描是强有力时，并没有包含对作为拉兹素描题材的花卉的任何判定。对于那些不熟悉艺术世界的语汇的人来说，如此使用语言难免令他们困惑，另一方面，当我们将适用于艺术世界的谓词外推到寻常事物上时，那些艺术界人士也同样会感到困惑。我在第四章曾提出，在艺术概念被引入之前，我们常常无法区分哪些是艺术品的审美特性，哪些是其物质副本的审美特性。现在，我将进一步扩展这一想法。我的想法是，在标准的审美谓词之外，存在着一整套谓词系统，它们只适用于艺术品，却不适用于寻常事物，就此而论，它们也不适用于艺术品的物质副本。因为，如果将花卉说成是“强有力的”是令人奇怪的，那么，将纸上的素描说成是“强有力的”也同样令人奇怪。

上述思考引发了一个更进一步的论证：尽管根据[媒介]透明论，艺术的目的是形成错觉，但错觉的语言却和上述谓词是不相关的。如果用一句标准的赞扬“障眼法”的话来赞美一幅关于 x 的图画，我们会

① 贾格斯是狄更斯的小说《远大前程》中的一个精明的律师，他随身携带一块超大的丝手帕，用以给问询对象造成心理压力。丹托提到的 powerful handkerchief 一词见该书第 51 章，关于该手帕的用途，见该书第 29 章。powerful 在前面翻译为“强有力的”，在此处根据小说的上下文翻译为“功能强大的”，读者须知，这二者原是同一个词。——译者注

说：它看起来完全像是 x。假如鸟知道那些葡萄是宙克西斯(Zeuxis)①制造的幻影的话，那么它们一定会以"观之令人口舌生津"或"睹之令人馋涎欲滴"来描述这些关于葡萄的幻影。因此，透明艺术家的目标，不在于画中的葡萄真的"观之如 F"，而在于让人相信真实的葡萄"是 F"；艺术家高超的错觉主义技法带来了一种错误的信念。但是，这类东西距离我们正在讨论的艺术谓词太遥远了。像"强有力的"这类用于素描作品的词，除非是在一种非常特殊的情况，在一种全然不同的意义标准下，才可用于素描所关涉的对象。因此，尽管错觉所起的作用的确可以使人相信他所见到的颜料是花卉，但却不可能让他错误地相信花卉本身是强有力的。由于这一类型的谓词普遍具有如此情况，我们感觉有必要在此稍事停留，对错觉或"障眼法"(trompe l'oeil)概念进行反省。尽管错觉或"障眼法"概念具有如此显要的地位，却毕竟和艺术概念没有多大的关系。艺术世界的全部语汇，在错觉产生的一瞬间，全都变得无用武之地了。因为，一旦人们错以为眼前的东西是真实的事物，适用的就不是艺术核心语汇，而是那些适用于真实事物的谓词了。在这里，最为有益的一点观察是，那些用于描绘拉兹作品的有趣(且碰巧是有才智的)语汇，都不担保这些素描作品所描绘者确有其物。单是听到有关鲁思・怀特画廊展出的一系列强有力的、流畅的、充满活力的素描作品的报道，我将难以判定，它们是关于什么事物的，或它们真的有所关于。

媒介透明论书呆子气地假定媒介是不存在的，并寄希望于错觉产生后可以使媒介成为不可见的，但显然媒介从来也不曾真的被消除过。

---

① 宙克西斯，公元前 5 世纪至公元前 4 世纪希腊最著名的画家之一。老普林尼的《博物志》第 35 卷第 36 章中记载着这样一则轶事，传宙克西斯曾与另一位著名画家帕拉西奥斯(Parrhasios)竞技，宙克西斯画了一串逼真的葡萄，骗得鸟儿飞下啄食，帕拉西阿斯却画了一块幕布，宙克西斯见后误以为真，要求他揭开幕布展示作品。宙克西斯坦率地承认了自己的失败，因为他本人仅仅欺骗了鸟儿，而帕拉西奥斯却欺骗了他——一位艺术家。据说后来宙克西斯又画了一幅挎葡萄篮的儿童像，这次鸟儿又飞来啄食葡萄，宙克西斯却说，他的儿童画得没有葡萄好，否则鸟儿也就不敢来偷吃葡萄了。——译者注

永远存在着不能蒸发为纯粹内容的残留物。即便如此，我们还是应该在媒介和物质之间划一道界限，其道理在于，尽管这里所讨论的谓词可以用于没有内容的素描，但它们无法用于素描所依赖的纯粹物质：它们不能直接用于实在对象；它们也不能用于同样是实在对象的纸和墨水。适用于艺术品的谓词，并不适用于艺术品的物质副本。当前的艺术界有一种和过去的媒介透明论类似的还原论倾向。为对称起见，我们或许可以用“不透明论”(Opaque Theory)为之命名。这种理论认为，艺术品不过是制造艺术品的物质材料；艺术品是画布和纸、墨水和颜料、词和噪音、声音和运动。约瑟夫·马舍克(Joseph Masheck)[①]所谓的“赤裸绘画”(hardcore painting)就是这样一类绘画，它所追求的是与自身的物质副本相混同。但是，与赤裸绘画相匹配的语言也应是赤裸裸的；以前专门用来描述绘画的那些谓词，在这里没有用武之地，适合于赤裸绘画的只能是用于描述真实事物的谓词。对一幅赤裸绘画，我们所能给出的描述，只能是为它所努力成为并最终与之混同的物质副本所准备的那种描述。因此，艺术批评所能做的全部事情，不过是用一套生活用语来描述这些绘画。只要我们使用了诸如“有深度的”这类艺术谓词，我们就把物质副本抛在身后，而只与艺术品打交道。艺术品既不能等同于内容，也不能等同于物质材料。既然媒介不等同于物质材料，那么，即便一件艺术品没有内容，也不能因此说它和内容问题无关。

在思想的地图中，这些区分有可能被转变为另一个完全不同的哲学主题，而我一向就容易为这种可能性所吸引。我已指出，将艺术品还原为其内容的那一理论，和贝克莱将物与观念内容划等号的理论，不乏可比之处。贝克莱措词巧妙的心灵理论是如此的透明，乃至休谟一时间还没有做好准备去接受它的存在。自然，如果“自我”是接受内容的

---

① 约瑟夫·马舍克，美国艺术批评家，赫福斯特拉大学(Hofstra University)艺术史教授。本书把他的名字写作 Joseph Mashek，应为排版错误。——译者注

一条通道，便很难说“自我”包含在它所给出的内容中，因此从逻辑上来说，相对于[感觉]材料而言，自我是不可见的。然而，将“自我”消解为其内容，同样让休谟感到隐隐不安。我们都熟悉唯物主义最极端的还原，它将贝克莱称为“精神”而休谟称为“自我”的东西等同于我们的肉身存在，等同于神经系统的某种状态。这个理论虽说不错，但假如我们可把“自我”类比于媒介，那么“自我”与神经系统之间的关系，就并不如划等号那样简单。因为，适用于媒介的谓词，未必适用于[作为物质材料的]画布，因此，只有在神经系统具备“自我”所假定具有的那些特性时，那些谓词才能适用于神经系统。或许问题仍旧在于，世界是以何种方式给予神经系统的。简而言之，用神经生理学或哪怕是用道德心理学的语言来描述“自我”，一定会损失掉所有最具个性的特征，这些特征与艺术世界中的风格、表现具有最为接近的关系。正是个性特征(character and personality)使得个体对彼此产生兴趣，并由此生出爱憎好恶，这些个性特征恰好回避了哲学传统中由身心问题引起的人为的分界。从以上的平行结构有可能推出，艺术中至关重要的东西，正是让我们彼此间产生兴趣的东西——艺术品仿佛是制作它的艺术家的外在体现，欣赏一件艺术品，就仿佛是通过艺术家的感觉去看世界，或不仅仅是去看世界而已。

进一步拓展这一玄思在眼下是危险的，不过，它已将我们带回到我们最感兴趣的概念上去。在我们致力于对它们进行思考，或是在道德心理学中对它们的副本进行研究之前，我们还有一段路要走，尽管我们或许也可以思考一下透明论的另一个困难，以此作为我们上路的准备。

某件东西是摹仿品，并不必然要求其摹仿对象是实存的：即便世上并不存在 O，“i 是 O 的摹仿品”也可以为真。假如 O's 存在，且 i 是 O 的好摹仿品(所谓好，也即清楚、明白、分辨率高或诸如此类)，那么[成为一件摹仿品]唯一需要满足的条件，是 i 必须能使我们认出 O。对

O的描述所需要满足的条件,也不会相去太远。人们可以描述不存在的东西,这类描述只需要让人知道,假如O存在,O会是什么样子,也就是说,该描述必须是一个好的描述。和摹仿品类似,我们用句法标准或各种有关清楚明白的标准来评判一个描述的好坏。一般而言,假设这些标准都被满足了,去理解一个再现品R(图画或命题),就是去获知:假如R为真,R[所描述]的主题会是什么样子。只有当R被应用于世界,且R是一个好的再现时,R才能促进我们的认知。如同理解为晦暗不明所伤,认知则为不确定性所害。意义、理解、知识、真理、再现和实在之间存在着的正是这种松散的联系。简言之,哲学本身就是松散的。

在单只考虑摹仿的情况下,为我们所理解的那类再现品,当其为真时,必须能与现实产生对应关系,或至少是能唤起等价于现实生活经验的经验。假如i是O的摹仿品,且O与我们对i的预期相悖,则i要么是虚假的,要么便是拙劣的。虚假或拙劣:代价是不可避免的,有时甚至是必需的,我们不得不承认,某些十分拙劣的摹仿品(即便它们是对真实事物的摹仿,看起来也像是虚假的)也可以看做对真实事物的摹仿。在视觉摹仿中,达·芬奇的玻璃为对“静”物的“静”摹仿提供了一个评判好坏的标准——“静”在这里兼具两种含义,不动的和不出声的。语言哲学家们不久前还在思考一个平行的问题,他们想知道什么样的“描述”是好的;他们绝望地发现,自然语言无法提供足够清晰的语句,因此只得寄希望于人工语言。在《逻辑哲学论》中,这两种企图兼而有之,维特根斯坦提出,在理想情况下,一个句子就是一幅图画。维特根斯坦后来提出了一个大胆的想法,认为自然语言原本就是精确的,图像的精确性问题属于知觉心理学需要解决的问题,至此,对语句明晰性的哲学追求或多或少走到了尽头。无论如何,要想给出评判摹仿品好坏的标准,一个无法逃避的问题是,该摹仿品究竟是对罕见事物的好的摹仿,还是对熟悉事物的拙劣摹仿。毕加索笔下的女人,像比目鱼那样两

眼生在头的同一侧：它们究竟是关于女人的好摹仿(为此我们不得不修正我们有关面相的知识)，还是关于普通女人的拙劣摹仿？假设我们的面相学知识是正确的，那么这些图像就不可能是对真实事物的摹仿，除非它们是拙劣的。当然，意外的情况永远是存在的。南宋时期购买山水画的主顾们，当他们发现在中国的某些地区确实存在着五指嶙峋、拔地而起的山峰，一定会大吃一惊。至少对一幅有违常情的图画来说，判断它的好坏对错，不可避免地会牵涉到透明论，这是因为，我们没有其他办法去评价一幅图画。当我们面对一个非常拙劣的摹仿时，我们不得不极大地修正我们对世界的看法，即便我们将这一摹仿想象为真的、好的，情况也依然如此，这时候，我们便不得不去对艺术家做一种特殊的解释，比如，人们喜欢说，艺术家无才无能，欺世盗名，或干脆就是疯掉了。这种解释对于现代艺术显然是失败的，于是出现了另一种解释的可能，也即，上述艺术家并非是以一种拙劣的方式摹仿现实，而是很好地表现了现实的某个侧面。一种截然不同的艺术观念被强加给了这个世界，达·芬奇的玻璃不再与艺术必然相关。

不过，即便是在新的秩序安排中，达·芬奇的玻璃与艺术所具有的相关性也还是一直存在着的。在对达·芬奇路线的诸种偏离中，那些初衷不是以再现为目的的偏离，可以与“表现”作一比较。表现不可避免地会使图像扭曲变形。[对于透明论来说]，摹仿品应该是清楚明白的，那么，在什么意义上可以说“扭曲变形”逃避了这一模式？一个再现品若根本无意于具有再现功能，透明论对其构成要素和性质是无法做出解释的。但另一方面，不能将这件事情理解为，我们可以免于做类似于透明论者所做的决定：我们必须决定，哪些扭曲变形是出于艺术家的无能，哪些扭曲变形是出于表现的冲动。(有一种好好先生似的理论，主张每一种偏离都与表现相关联。)上述这些都没有错，但还是有可能假设，我们可以在图像和主题的矛盾中，发现一条通往我们所追索的风格、表现甚至隐喻概念的道路。在透明论者看来，图像和主题的不一

致，只能是具有负面价值的失败的摹仿。

值得指出的一点是，在特定的时代，图像与主题的不一致有可能是不可见的，其原因很简单，艺术家和观众之间形成的默契，使得既定的再现品与任何与之相关的主题之间没有任何可觉察的区别。乔托的同代人惊讶于他所取得的现实主义成就，即便连站在文艺复兴末期的瓦萨里，对乔托描绘饮水男人的一幅画也发出了这样的赞叹："人物刻画得如此精彩，让人相信这是一个活生生的人在饮水。"对乔托的这一赞叹在当时或许是司空见惯的，但对于我们来说，却很难这样看待乔托。对于乔托同代人来说是透明的东西——就像是透过一扇玻璃窗看到了神圣的存在——对于我们却是不透明的，我们能立即注意到他们视而不见、在我们看来却有几分造作的乔托风格。对于乔托的这种风格，透明论者或许会解释为，在乔托的时代，精确描绘外物的技术还没有发展起来。我所谓的"风格"，肯定不是指乔托所见的事物，而是指他看事物的方式，这一风格之所以是不可见的，其道理就在这里。在乔托时代的艺术世界中，一定有相当数量的市民分享着这样一种观看方式，否则他们不可能用类似瓦萨里的言辞来赞扬乔托。这一现象并不是孤立的。普鲁斯特描述伟大的女演员贝尔玛(Berma)[1]的方式与此是类似的，他是来看她的表演的，但却从未看到她的表演，仿佛他面对的是一个透明人。他眼中所见的，不是演员，而是为无望的爱所折磨的费德尔本人：贝尔玛使自己变成了一扇展示戏中角色的玻璃板，普鲁斯特没有注意到贝尔玛对角色的展示，他只注意到角色本身。我们将永远无法看到贝尔玛的表演。然而我敢肯定，即便我们在一瞬间也被同样的奇迹打动和改变了，贝尔玛的表演也一定不会像曾经震撼过普鲁斯特那样震撼我们。对于我们来说，她一定是不透明的，是 Belle Époque(美丽时

---

① 贝尔玛，普鲁斯特《追忆似水年华》中一个虚构的人物，其原型是法国著名女演员莎拉·贝恩哈特(Sarah Bernhardt，1844—1923 年)。——译者注

代)一个拿腔作态的女演员,其风格之明显,如同南希[1]的家具或图鲁兹·劳特累克(Henri de Toulouse-Lautrec)[2]的招贴画。我们或许只能为同时代的演员所折服,比如埃利奥特·古尔德(Elliot Gould)[3];这些演员看上去是自然的,因为他们的观众早就在潜移默化中摹仿了他们。然而,若将古尔德送到贝尔玛时代的舞台上,他就会变成完全不透明的,观众甚至不认为他是在表演。

在以上的讨论中,潜藏着一个时代与个人的结构性类比。每个人都有内在与外在两个方面,一个是为己(pour soi),一个是为他(pour autrui)。所谓内在,不过是世界给出自己的方式。所谓外在,不过是"内在"变成了他人或后人的意识对象。我们就世界而看世界,而不是把世界看做我们看世界的方式:我们直接就看到了世界。我们关于世界的意识,不在我们的意识对象范围内。也许只有等到后来,当我们发生了变化后,我们才开始去看我们看世界的方式,并把它看做从我们所见之物中分离出来的有自性的东西,它赋予全部的意识内容以一种统一的色调。弗雷格在谈及意义的传达手段时,曾从中分离出一种叫做Färbung(色调)的东西。我所试图捕捉的正是这个概念。试想有一幅狄更斯的肖像版画甚为出名,时常作为装饰品印刷在他的著作上,为的是让众多的崇拜者拥有一幅伟人的肖像。这些崇拜者或许会说,"这就是狄更斯先生","据说和他本人一般无二"。然而,依照透明论的标准,这幅肖像不可能看上去与狄更斯一般无二,当时人之所以对此深信不疑,是因为他们没有注意到,他们自身的意识如何为现实抹上了一层颜色。然而,在今人的眼中,那幅肖像却充满了早期维多利亚时代的矫揉

① 南希,法国城市,以"新艺术"风格的家具闻名。——译者注

② 图鲁兹·劳特累克(1864—1901年),法国画家、版画家和插图画家。——译者注

③ 埃利奥特·古尔德,好莱坞演员,生于1938年,成名于20世纪70年代。——译者注

造作。尺寸和比例暴露了它的时代;在今天,除非一个人蓄意想做拟古主义者,否则绝不会以这种尺寸和比例来画肖像。不,"这是库恩斯先生,看上去和他本人一样"。不,眼睛太大,头发太卷曲,嘴唇前所未有的厚:以这种方式看画的人一定是个怪胎。这是一颗浪漫的、华丽的头颅,一面回眸凝望着莪相和《钦契》[①],一面朝前看着拥挤的家具和爱德华七世时代的港口。狄更斯的肖像画表现了一个时代——这意味着,它或多或少表现了特定时代共有的信念和态度,这幅肖像画呈现狄更斯的方式,正是以这些规定了特定时代的世界面貌的信念和态度为前提的。当这些信念和态度发生转变时,一个时代也就结束了,没有人还会以如此方式来看待狄更斯或任何一样东西。一个人一旦意识到这一事实,他就能看到特定时代的意识,而他自己是不会再有这样的意识的。风格和表现,正建立在这一"色调"的基础上;也正是这一"色调",超出了透明论的论域。这种"色调"是再现的一部分,而不是现实的一部分,透明论对这一区分不可能提供任何正面的解释。那些将里希腾斯坦和艾勒·洛兰的再现性作品区分开来的属性,并不是内容的一部分,当我这么说时,显然已求助于透明论的前提:在我心目中,内容所具有的全部含义,就是唤起与被再现对象等值的刺激。

我下一步要做的,是对本章引入的"色调"概念进行更细致的分析和检查,在本章中,我曾试图通过分析透明论的缺陷来对"色调"的性质进行定位。我将对再现的方式(the ways of representing)和呈现的方式(the ways of showing)进行一个扩展的类比,由此带来的一个有意思的副产品或许是:假如这种类比关系是存在的,那么,对心灵语言的逻辑偏好进行思考,或许能帮助我们最好地洞见风格和表现概念的逻辑。艺术品仿佛是艺术家意识的外化,仿佛我们不仅能看到他所看到的,而

---

① 《钦契》(*The Cenci*),雪莱的诗歌剧,创作于1819年夏。——译者注

且还能看到他看事物的方式。从卡纳莱托(Canaletto)[1]具有纪念品意义的威尼斯风景画中，我们能看到一个游客在威尼斯所能见到的一切；正因为如此，那些小老板似的游客才会购买它们。然而在那些画中，却远不止有贡多拉和卖唱人。那些画包含了卡纳莱托看世界的方式，它和那些买主们看世界的方式，并不一定会有多么显著的不同——假如这些买主将威尼斯本身看做纪念品的话。这些画和威尼斯城散发着同样的魅力，或许因为它们就“是”这所城市，是具有了自我意识的威尼斯城，或许是因为，这所城市原本就是一件艺术品。不过，还是让我们回到逻辑的讨论上去吧。

① 卡纳莱托(1697—1768年)，原名 Giovanni Antonio Canal，18世纪著名的威尼斯风景画家。——译者注

第七章 隐喻、表现与风格

有一些再现品碰巧与艺术品相似，却无缘享受艺术品的殊荣，为了将艺术品与这些再现手段区分开来，我引入了修辞、风格和表现概念——相较于其他途径，这些概念更有助于我们达到对艺术的定义。在这三个概念中，我认为表现与艺术关系最为密切——艺术是表现，毕竟是关于艺术的一个深思熟虑的定义——尤其是当艺术品不仅再现了一个主题，而且对该主题有进一步的表现时，情况更是如此。这么来看，假如一件艺术品未能有所表现，那么它就还不是一件艺术品。不过，尽管在一般的教科书中，风格和修辞不及表现概念那样被奉为艺术理论的圭臬，然而，鉴于它们在前面发挥了几乎与表现概念同样的区分功能，它们或许拥有与表现概念相媲美的特性，辨明这些特性无疑对我们大有益处。由于表现概念本身涉及的领域非常之广，一个深信"表现"为艺术之重要方面的哲学家，或许会穷一生之力去探究此概念的某个边角，而这个边角对于艺术哲学或许是过于零碎的。我想，对风格、表现和修辞这三个概念的交集进行研究，或许更有助于实现我们的目标，将这一点铭记在心，将使我们获得一个护身符，而不至于迷失在过于广泛的探索中，须知，这些概念虽然是迷人的，但同时又是艰难的，在它们每一个的背后，都有着汗牛充栋般的解释。

在讨论里希腾斯坦的《塞尚夫人像》时，我曾说，他以修辞的手法运用了图表的格式。现在，我将指出修辞在实践中所具有的某些众所周知的特性，以便对这一观点做一点澄清。修辞的作用在于让听众对于说话的主题产生某种特殊的态度：使他们从特定的角度看待该主题。修辞的运用不仅是在交流事实，而是在做比这更多的事情，修辞术因此有操纵的嫌疑，修辞术士因此被认为是不真诚的，而“修辞的”则几乎成为一个标准的谩骂语。很显然，修辞术士——或任何采取修辞策略的人——不仅仅是在陈述事实；他是在建议观众以某种方式接受这些事实（修辞术士没有必要在事实的层面撒谎；大家都承认事实的价值，我们可以假定事实正如修辞术士所陈述的，而修辞术恰好开始于这一不言自明的前提之后）。

洛兰的图表粗略地记录了观众面对《塞尚夫人像》时的眼球运动，它的全部功能就在于以图表的形式记录专注的视觉运动。作为图表，它可能是正确的，也可能是错误的，我们可以用实验来证明它的对错。为了与这一值得赞美的功能相匹配，图表本身必须是清楚、干净甚至是漂亮的——它必须具有某种审美品质——然而却不必是一件艺术品。至少，洛兰没有以修辞的方式来利用图表这一格式。具有类似意图的东西有很多，比如全套的科学话语。科学话语的全部目标在于让接受者注意到某些事实，接受者无疑会被期待具有某种态度，但是，只要事实本身足够引起这种态度，写作者或讲演者便不会出面干涉，对于他们来说，最好的事情莫过于让事实本身说话。除了常规做报告所需要的那种思考和推理技巧外，并不需要“艺术”来引起接受者具备某种态度。当然，这只是理想情况。在现实中，哪怕是在最客观的写作中，修辞的运用都是不可避免的。也有可能，客观的写作本身就是一种修辞手法，其修辞目的是为了让读者确信他们所读到的是事实，是事实自己在说话。然而，我们还是不去做这种进一步的区分吧，我们需要的是为哲学准备的理想例子。

现在假定，我在这里勾勒的修辞的特性，超越了文字和图画之间的区分。我还假定，无论文字还是图画，都有意使接受者对于它们所再现的东西产生某种态度。作为图画，一瓶啤酒可能会引起口渴感，一件女装可能会引起色欲，即便它们原本只是为了以图解的形式告诉观者某物是何种样子。然而，如果对啤酒瓶子的呈现让观者想到它是冰爽的，对女装的呈现让观者想到着衣人的性感，他们就会觉得啤酒是好喝的，而衣服是值得一买的——商业艺术家所擅长的修辞技术，就是煽动观者的这种感觉。事实上，上述暗示是理解这些图画不可或缺的一部分，由这些暗示产生的情感是可以预料的，这些图画试图唤起的正是这样一种可预料的情感。画在啤酒瓶上的冰霜，意在打动观者，让他们产生关于口渴和治愈口渴的想象；卡洛·道奇描画的泪汪汪的大眼睛，意在以虔诚的悲哀打动观者。这二者的区别并不大。我们似乎单只考虑了修辞术中最为俗气的例子。我只关心以下的逻辑结构：不论动机是好还是坏，修辞术意在唤起观众的某种态度。道奇笔下的大眼睛圣徒和殉道士，对于现代人的趣味来说无疑太过多愁善感，他试图唤起我们的某种态度，但其意图也太过明显，我们洞悉了这些小小的手腕，乃至于无法产生预期的感动。然而，在最高尚的艺术中找寻修辞术的形迹，也绝非难事，须知，艺术主要的职责之一，不是再现世界，而是通过对世界的再现，使我们以特定的态度和特殊的角度去看这个世界。意大利盛期巴洛克艺术明显带有这一目的，艺术家的使命在于唤起观众的情感，以提升和坚定他们的信仰；社会主义现实主义以及当今世界中的那些政治艺术，也都明确带有这一目的。然而，我们却很难想象一种不想产生效果的艺术——所谓产生效果，也即让那些投身在世界中的观众对世界的看法产生转变，或进一步得到肯定。

当雕塑家把拿破仑再现为一位罗马皇帝，他并不仅仅是让他穿上了过时的、被人相信是罗马皇帝曾穿过的衣服。不如说，他处心积虑地想让观众以对待凯撒或奥古斯都这些高贵的罗马皇帝的态度来看待拿

破仑这一主题(如果换了是马可·奥略留,则作者试图唤起的观众态度就又会略有不同)。那尊以如此方式穿戴起来的雕像,是尊严、威信、伟大、权力以及绝对政治权威的隐喻。实际上,将a描绘或描述为b,通常具有这一隐喻结构:作为花神的莎斯姬亚(Saskia)①,作为牧羊女的玛丽·安托瓦内特(Marie Antoinette)②,作为悲剧缪斯的西登斯夫人(Sarah Siddons)③——作为甲虫的格里高尔·萨姆沙(Gregor Samsa)④——绘画仿佛被一种强制性所融化,只许以b的属性来看待a(在某种程度上这暗示着a不是b:前述"艺术识别"概念或可视为拥有这一隐喻结构)。将以上例子与以下情况相对照是有趣的:假设某个碰巧是拿破仑或莎拉·西登斯或玛丽·安托瓦内特的人,被请来做罗马皇帝、悲剧缪斯或天真的bergère(牧羊女)的模特。模特本身是再现的一种辅助手段,只为了用来代表某个人物;模特完全沉浸在其所指之中,他的个性就是他所代表的人物的个性。在理想情况下,模特应该是透明的,我们不应觉察到一个模特是一个模特——尽管我们明知这是被画家画的、被摄影师拍摄的或以其他方式利用的模特。如果一个模特太让人眼熟,以至于无法隐藏他的个性,那么我们就做了一个很糟糕的选择:让伊丽莎白·泰勒、肯尼迪或尼克松来做模特是很糟糕的,我们没法消除他们过强的个性。因为做模特而出名的也是有的,比如巴

---

① 莎斯姬亚,伦勃朗之妻,曾以花神形象出现在伦勃朗的画中。伦勃朗,《花神》(*Flora*),1634年,布面油画,125×101厘米,圣彼得堡艾尔米塔什美术馆藏。——译者注

② 玛丽·安托瓦内特(1755—1793年),法国传奇女皇后。——译者注

③ 莎拉·西登斯(1755—1831年),英国女演员,以演莎士比亚戏剧出名。如前所述,英国肖像画家约书亚·雷诺兹曾绘有《作为悲剧缪斯的西登斯夫人》(1783年)。——译者注

④ 格里高尔·萨姆沙,卡夫卡的小说《变形记》的主角,一觉醒来发现自己变成了甲虫。——译者注

黎蒙帕纳斯区的淇淇(Kiki)[①]或雷诺阿家的加布里埃尔·列那尔(Gabrielle Renard)[②]。但即使是在这里,假如艺术家不把模特当做母题而只是当做模特来使用——换言之,这些模特原本就是沙滩上的裸女,而不是对沙滩上的裸女的代表——那么艺术家就绝不会把模特看做模特所代表的人物。莎斯姬亚有时是一个模特,有时是一个母题——比如,当伦勃朗勾画戴夏凉帽的莎斯姬亚或垂死的莎斯姬亚时——有时又是一个隐喻的主题,如作为花神的莎斯姬亚。在隐喻式变形的结构中,包含着这样一个部分:主题自始至终保持着可辨认的同一性。所以,与其说这里产生了形态的变化(transformation),不如说发生了变容(transfiguration):拿破仑并没有变成罗马皇帝,而仅仅是担负了他的某些属性——相反,作为科幻小说的主角,格里高尔·萨姆沙不是一个隐喻,而是产生了形态的变化(metamorphose)。

隐喻仅仅是修辞比喻中我们最为熟悉的类型,在图画再现中,我们同样能找到修辞比喻的天才表现。然而就我们眼下的目的来说,与其事无巨细地进行描述,不如来问问,为什么隐喻是一个修辞手法,为什么将拿破仑画成罗马皇帝,比简单地以拿破仑为模特再现一位罗马皇帝或为穿上古装的拿破仑画像要复杂。我相信,对这一问题的回答将有助于我们理解前一章节中讨论的一个问题:为什么艺术品(里希腾斯坦的肖像画)和单纯的再现品(洛兰的图表)之间的区别并不仅仅是内容上的?眼下这个问题也可以表述为:将拿破仑画成罗马皇帝,与以拿破仑为模特再现一位罗马皇帝,这两幅图画之间的区别为什么不仅仅是内容上的?假设其区别仅仅是内容上的,那么,为什么要以隐喻

---

① 淇淇,原名艾丽丝·欧内斯廷·普林(Alice Ernestine Prin,1901—1953年),夜总会歌手、模特,在巴黎蒙帕纳斯区的艺术圈中享有盛名,人称"蒙帕纳斯区的淇淇"或"蒙帕纳斯区的女皇"。——译者注

② 加布里埃尔·列那尔(1878—1959年),法国印象派画家皮埃尔-奥古斯特·雷诺阿的妻子的表亲,从农村到雷诺阿家当保姆,后成为雷诺阿的模特,对雷诺阿之子导演让·雷诺阿产生过重要影响。——译者注

的方式将拿破仑呈现为伟大帝王的形象，而不是简单地呈现一个着帝王装的拿破仑，而我们知道，着帝王装的肖像画并不在少数：为什么不"让事实说话"，尤其是，假如隐喻本身并没有带来新的事实？这一问题将我们逼向了以下问题：为何非得用隐喻？

亚里士多德的《修辞术》首先是一篇道德心理学论文。该文的第二卷对情绪进行了分析，我同意海德格尔的说法，从那时起直到现在，人们对这一问题的探究还没有再前进一步。亚里士多德首先将情绪理解为由修辞产生的效果，修辞术士试图让听众对于他所描述的任何东西产生一种特定的态度——以特定方式的描述唤起最适合的情绪。因此，对于情绪，修辞术士必须拥有足够多的概念支点，假如他们试图唤起愤怒，那么他们就应懂得如何以恰当的方式刻画引人愤怒的对象，从而使得愤怒是对它唯一合理的反应。因此，并不是简单地知道某人如何侮辱了某人这个事实就够了；对侮辱产生概念，意味着以一种合宜的愤怒对该事实产生反应。所以，这里涉及的远比只是给出一种令人信服的描述为多。修辞术士需要将被描述的对象置入一个合适的视角，使人们对它的态度和在自然生活中对这样一个对象的自发反应相一致。实际上，正如实践三段论止于行为而理论三段论止于信念，我们也可以不夸张地说，亚里士多德在《修辞术》中发现了情感三段论的结构，而情感三段论止于特定类型的情感。正如信念和行为（如果不狭隘地理解为单纯的感知觉和身体运动）嵌在理据结构中，情绪（如果不狭隘地理解为赤裸裸的情绪）也嵌在理据结构中。那些我们知道我们应该有所感觉的事情，勾画出了限制我们的条件。还有一些事情，为我们感觉到却明知不应对之有所感觉，如同另一些事情，我们知道我们应该相信、应该做，或不应该相信、不应该做，它们所处的条件是共同体中的每一个人都能明白的。与其说信念、行为和情绪是论证的不同阶段，不如说它们是人的不同状态，因此，因果的和逻辑的考虑，在亚里士多德的结构中具有同等的地位。修辞术士没法充分地证明，某种特定的情感

应该被感觉到,或如果你——听众——能感觉到它,你便是合乎道理的,如果你不能感觉到它,你便是不合道理的:一个称职的修辞术士不是仅仅告诉你,你应该具有什么样的情感,而是要让你产生那种情感。他必须以某种非凡的方式诱导人们的心灵,使之进入到他所预期的状态。他面对的不是自动机器或纯理性的存在者。正由于这一缘故,修辞术作为说服和逻辑的艺术,当它成为一种心理学意义上的论说艺术时,必须在概括事实和说明事实联系的同时也能诱导听众。

亚里士多德对心理学逻辑最有意思的洞见之一,是将省略三段论推举为实现修辞目的的最佳逻辑形式。这一点初看起来令人不解,但它却把握了事情的关键。省略三段论是一种不完整的三段论,或是缺少前提,或是缺少结论,而当它不仅满足了三段论成立的一般条件,且所缺失的是一个明显的真理或被人当做一个明显的真理——某种任何人都能立即接受的东西,也即老生常谈——那么它就能产生一个有效的三段论推理。然而,省略三段论所做的,并不仅仅是证明其结论保证其前提为真,或在眼下的例子中,保证其前提为明显的真。省略三段论的创制者和读者之间的关系是错综复杂的。后者必须亲自填补前者有意留下的空白:他必须补上缺失的部分,并且得出自己的结论(所谓"自己的结论",其实是"任何人"都会做出的结论)。他不是一个被动的听众,没人告诉他应该补上什么;他必须亲自去发现,亲自去填补,并参与到共同的推理过程中去,他的所作所为类似于一位轮祷者,他不是向会众祈祷,也不是在会众面前祈祷,而是同会众一起祈祷。在某种意义上,省略三段论的听众就像所有理想的读者那样,他们不是像白板那样[被动地]接受信息,而是[主动地]参与到整个过程中去。省略三段论最忌讳的是把话说得太白,它引诱人们去填补话语中缺失的成分。所有的修辞手法都有与此异曲同工之处。为此,我们只需查看"修辞的"这一形容词在一个我们最熟悉的特例中的用法:某种提问方式被称为

"修辞的提问"。H. W. 福勒(H. W. Fowler)[①]不动声色地表达了他的愤怒,"常常一个问题提出来不是为了产生信息,而是为了替代一个陈述而产生耸人听闻的效果。其假设的前提是,对这个问题只有一种答案,假如听众被迫在心中做了回答,那么这就会比单纯的陈述更能打动他"。在起到助产术作用的对话法中,苏格拉底帮助谈话对象一步步达到他自称无力达到的理论,而智者们则用一大套修辞手法达到了同样的目的。苏格拉底和他的对手们分享了同一套深层假设。他们都掌握了说服的心理学,所以毫不奇怪,苏格拉底对话法的写作,是一项标准的修辞术训练。省略三段论不过是修辞术所玩弄的省略法的一个特例,它建立在一个貌似有理的心理学假定上:听众能自行填补空缺,此外,出于某种几乎是必然的心灵运动,他们能比别人更有效地说服自己——修辞术士不过利用了听众自身的运动而已。伊阿古没有多费口舌,就为奥赛罗挖好了陷阱,妒忌的奥赛罗自己把自己逼疯了。这一故事是有启发意义的。

我们在隐喻中也能发现类似的动力结构。这即使是真的,也仍然难以说明我们是如何理解隐喻的,它只能说明,这里涉及某种特定的心灵行为,对此,亚里士多德的解释是:若 a 在隐喻意义上是 b,我们所做的就是去发现一个中项 t,使得 a 对于 t 和 t 对于 b 的意义是一致的。亚里士多德的这一解释从逻辑的角度来看太狭窄了,从理解的角度来看却足够精确。于是,一个隐喻就是某种缺项的三段论也即"省略三段论"的结论。对于任意两项来说——不论在可能的语词地图上,这两项初看起来距离有多远——都可能发现一个作为中介的第三项使之成为一个隐喻:因此,正如省略三段论那样,某些对自明真理的假定决定了我们对合适的中项的选择,这一事实对"隐喻构成了语言的活的边界"

① H. W. 福勒(1858—1933 年),英国辞典编撰学家。他所描述的这种提问方式,也即我们所说的"反问"或"明知故问"。——译者注

这一想法构成了严重的质疑。不过，这里最值得我们注意的，不是亚里士多德是否成功地发现了隐喻的逻辑形式，而在于他以语用学的方式发现了某种至关重要的东西：必须找到中项，必须填补空缺，心灵[就这样]被调动了起来。

对于知识匮乏的人来说，向他们发出参与的号召注定是软弱无力或令他们困惑的："作为罗马皇帝的拿破仑"这一视觉隐喻，仅仅是为那些知道拿破仑一般如何着装的人准备的，他们知道，让拿破仑穿上那样的衣服是一种历史的错误，他们也知道罗马皇帝据信是以那种方式着装的，如此等等。除此之外，观众必须将隐喻理解为是对以下问题的回答：为什么艺术家让这个人穿上了这身衣服——如果我们面对的是一个完全不同的问题，也即为什么拿破仑要那样着装，那么，对这一问题的回答便压根不是什么隐喻。简而言之——我们必须在其后再次返回到这一点，因为它将带给我们足够多的逻辑结论——隐喻式表达的核心不在艺术家所再现的"拿破仑穿着这些衣服"的现实中，而在"作为罗马皇帝的拿破仑"这一再现品中。拿破仑是一个强权人物，这当然不是一个秘密。这幅肖像采用的修辞手法，其目的在于让上述常识笼罩在罗马帝国的光照之中，以吸取其作为一个古典概念而具有的全部光彩。实际上，"罗马帝国"是一个强有力的、丰富的概念，其内涵很难被耗尽。假如拿破仑只是简单地穿上了罗马服装，我们需要理解的就只是他为什么要这样做——除非衣服本身对于他有某种隐喻意义，若仅做字面描述，这一意义便会丢失；有关某个隐喻的图画，不必而且几乎肯定不会成为一幅隐喻性的图画。这解释或部分解释了，为什么将再现品的形式与内容区分开来是如此的至关重要。

经过这番匆忙的思考，我们现在可以回到上一章构成对比的那一对例子。洛兰以图表的方式分析了塞尚为他妻子所做的一幅肖像画；里希腾斯坦将这一图表拿来做了逻辑结晶学的练习。对以上两种逻辑结构略微进行变形，是富于启发意义的。两个再现品的主题是同一幅

画，也即《塞尚夫人像》。在前一例中，图表或多或少记录了眼睛的运动轨迹。对于第二例，我们已看到，它具有完全不同的意图。我们或许可以在以下意义上将它解释为一个隐喻：《塞尚夫人像》仿佛是一张图表。塞尚夫人的肖像发生了"变容"，和拿破仑的肖像类似，它在一种试图用新的属性对之进行图解的替代品中保持了自身的同一性：将这幅肖像画看做一张图表意味着，世界在艺术家眼中是一个图表化的结构。观众若想参与这一转变过程，他就必须知道那幅肖像画，知道洛兰的图表，他还得接受图表概念的某种特定内涵，并将此内涵灌注到肖像之中。因此，这一艺术品不是作为一个简单的再现品，而是作为一个"变容"的再现品而构造起来的，我认为这就是再现型艺术的普遍真相。无论这一构造过程像刚才讨论的创作那样是有意识的，还是无意识的，比如，艺术家碰巧将一种意外的、富于穿透力的属性赋予了他的主题，情况都是如此。去理解一件艺术品，就是去把握一个隐喻——我认为，这隐喻一直就在那里。现在换一个例子，且让我们来看看根兹伯罗(Thomas Gainsborough)[①]的《圣詹姆士公园的林荫道》一画。它实际上画的是英国摄政时期的女士散步时的情景。与此同时，女士们"变容"为花，林荫小路"变容"为小溪，花朵零落，漂流在溪水上，于是，这幅画不仅仅是对闲暇生活和时尚的记录，而是成为关于时光和美的隐喻。假如我们的这个理论是正确的，那么每一件艺术品都会成为它的一个例子：作为先知的伦勃朗，作为球面镜形象的帕尔米贾尼诺(Parmigianino)[②]，作为赫拉克勒斯的戴克里先(Diocletian)[③]，作为羔羊

① 托马斯·根兹伯罗(1727—1788年)，英国画家。根兹伯罗的油画《圣詹姆士公园的林荫道》(*The Mall in St. James Park*)约创作于1783年，现藏于纽约弗里克美术馆。——译者注

② 帕尔米贾尼诺(1503—1540年)，原名Girolamo Francesco Maria Mazzola，意大利样式主义画家。帕尔米贾尼诺的油画《球面镜中的自画像》(*Self-portrait in a Convex Mirror*)创作于1523—1524年，直径24.4厘米，现藏于维也纳艺术史博物馆。——译者注

③ 戴克里先(284—305年)，罗马皇帝。——译者注

的基督。我相信，在最伟大的艺术隐喻中，观众在被再现的人物身上看到了自己的影子，从艺术所描绘的生活中看到了自己的生活——自己时而是安娜·卡列尼娜，时而是伊莎贝尔·阿彻，时而是伊丽莎白·贝内特，时而是O：独自啜饮着酸橙茶，时而置身于马拉巴山洞，时而在东卵村海湾，时而在红楼（梦）中……艺术品成为生活的隐喻的时候，也就是生活"变容"的时候。"变容"的结构或许可以与"做戏"（making believe）的结构相比拟——也即充分享受假装（pretending）带来的快乐，却并非意在欺骗。在"做戏"中，人们必须始终清醒地知道自己不是自己所假扮的角色，就像游戏一样，一旦弄假成真，"做戏"也就结束了。然而，艺术的隐喻却与此有一些不同，它们在某种意义上是真实的：将自己视为安娜，在某种意义上就是去成为安娜；将自己的生活看做她的生活，自己的生活就会因为做一个安娜而发生改变。因此，将艺术设想为一面镜子（一面球面镜！）这一想法毕竟包含着某种内容，因为，正如我们开头所讨论的那样，镜子可以帮助我们认识自己，离开了镜子，我们就没法认识到这一点，可以说，镜子是自我揭示的工具。假如某人把自己看做安娜，那么她就能认识到自己的某些方面，她当然知道自己不是一个完美的女人，甚至自己是不是女人也并不重要，更不用说是一个俄国人或 19 世纪的人了。你无法将你"自己"与你对自己是什么样的人的信念彻底分离开来：相信你自己是安娜，就是当你相信这一点时，你自己成为了安娜，将你的生活看做性爱的陷阱，将你自己看做责任和激情的牺牲品。人们对于艺术将自己从[那个寻常的自我中]抽离出来的经验并不陌生，作为一种艺术错觉，这是寻常的。如果说艺术是一种不时关系到人生的隐喻，那么，上述那种游离于自我的经验，实则是对自我的一种隐喻式转变，将自我转变为[作品的]主角：你就是作品最终极的关切，你从一个常人转变为一个神奇的女人。

这些反思无疑是崇高的。但我们也得说清楚，在普遍的情况下，是哪些因素使得艺术成为一种崇高的活动。如同美是一项崇高的品质，

创造美的事物，无疑是一项崇高的活动——然而我们却经常看到，美学很少触及艺术、更不用说伟大艺术的核心，而伟大的艺术无疑并不是碰巧看上去最美的艺术。我们前面的讨论主要建立在较少主义艺术的基础上，如方块画布、毛坯箱子和单根的线条，所以，哪怕只是在一瞬间去思考一下伟大的艺术作品，也是极具诱惑力的。不过，我们眼下最好还是从那个容易使我们自命不凡的高度上降下来，从修辞学的角度指出艺术品的一两个明显的特征和隐含的意义。

第一，如果艺术品的结构是或接近于隐喻的结构，那么，对某个艺术品的改述或缩写无论从哪个方面都无法吸引积极参与者的心灵；对某个隐喻的描述显然不具有该隐喻所拥有的力量，正如对痛苦嚎叫的描述，无法唤起痛苦的嚎叫本身所应引起的那些反应，在这个意义上，没有一种关于作品核心隐喻的描述，可以替代作品本身。对于我们所崇拜的艺术品，总是存在着这样一种危险，那就是当我们把绘画的意义转述为文字时，对于那些问"这就是全部意义吗"的人来说，总会有一些意义在他们看来是不恰当的。为了应付这一挑战，我们不得不扩充我们的描述，然而即便是这样，我们依然会面临同样的问题。因为这不仅仅是个量的问题，不能指望用更多的文字加以补救；这实际上是隐含在隐喻中的作品感染力问题，而感染力是某种只可意会不可言传的东西。隐喻不单纯是具有无法被完全枚举的语义——在这个意义上，某个人或许能将一个隐喻"拆解"为一系列语义要素。隐喻所具有的感染力并不简单地是由它的语义等价物承载的；语义等价物是由一连串属性构成的清单，它和隐喻属于完全不同的逻辑类型。艺术批评在这一扩展的意义上对作品进行阐释，它本身无法成为作品的替代品。不如说，艺术批评的功能在于为读者或观众提供接受作品感染力所必需的信息，当观念发生变化时，作品可能会失去它的感染力，而由于作品所存在的外部困难，既定的文化往往无法提供出我们所需的全部装备，因此作品的感染力有可能对我们来说是不可通达的。并不仅仅如通常所说的那

样，某个隐喻因陈旧而变味了；它们也可能会死亡，这时就需要学者使之起死回生。艺术史或文学史学科的重要意义，就在于让这样的作品重新变得是可以通达的。

因此，在"专心致志于作品本身"的要求中，在"无法为直接经验提供替代品"的断言中，包含着某种真理标准。在我们非常熟悉的某些经验主义理论中可以找到类似的劝告，不必读很多书，我们就能看出，这种类比是不恰当的，它在某种程度上败坏了人们曾寄希望于艺术品的独一无二的品性。就拿红色这种简单属性来说，如果我们就"红色的"这一谓词的通常意义去理解红色，我们便无法找到一种东西可以替代我们对红色的直接经验，无论我们采用多么冗长的描述，也都无法使之等价于这种原初的经验。在上述类比的基础上，人们可以很容易地提出，如同存在着经验论所赞美的原始属性，对于艺术品来说，也存在着不可还原的、独一无二的品质；《夜巡》独一无二的品质，如同红色这一简单属性，属于宇宙最基本的物质层面。于是，人们对艺术的独一无二性似乎得到了一个解释！这是一个具有吸引力的理论，却不是一个有说服力的理论。其道理在于，艺术品的结构类似于隐喻的结构，艺术经验内在地与此结构相关。基于这一点，我们将艺术品看做对世界的思考，它涉及对一种复杂性的理解，这一复杂性全然不同于简单属性和我们发生的那种简单关系：掌握"红色"的内涵，我们就会使用这个词；与此类似，掌握"夜巡"的内涵，我们就会将这个名字与那幅画对应起来。但是，对那幅画或任何一幅画的反应，远远不止是将它们识别出来。在很多情况下，对作品的这一复杂的反应方式，很明显是被夹在观众和作品之间的艺术批评调教出来的。然而，那些将我们引向"作品本身"的人，打心眼里瞧不起二级作品[①]，正是他们接受了来自"原初经验"的类

① 二级作品（secondary works），在这里似指批评家对艺术品的文字描述。——译者注

比——他们的典型态度，是将艺术经验看做朦胧的、不期而至的，对此的文字描述是完全多余的——他们忽视了结构的复杂性，忽视了对作品的接受同时涉及以下两者之间的复杂关系：我们用来描述作品的语言和我们对作品本身的经验。

我们还可以进一步推进我们的论点。我曾猛烈抨击将艺术品从历史环境中割裂开来的做法，艺术品正是在历史环境中形成了它们的特性与结构。“作品本身”和产生它的艺术环境有着千丝万缕的联系，因此，一种非历史的艺术理论在哲学上无法得到任何辩护。前文所讨论的修辞问题，能对此形成一个前所未有的强烈支持。考虑作品的修辞方面，意味着考虑这样一些概念，依凭这些概念，省略三段论、修辞术问题以及各类比喻得以实现和完成，离开了这些概念，我们就无法感受到作品的力量，进而也就感受不到作品本身。此外，修辞是一种有意的行为，只有特定类型的存在者具有修辞的能力，我认为这是一个分析性的真理。假如这一论断不错，我们便能从中推出作品与艺术家之间的一个重要关系。也就是说，从中可以推出，以修辞的方式打动某人，就是要让某人对作品起反应(有时是一种错误的反应)。显然，“有意的”并不等于“有意识的”，因此，即便有某种理论将艺术归结为艺术家的无意识，也不会在任何意义上改变艺术和艺术意图之间的概念联系：隐喻必须被制造出来。因此，我们将面对一个异常复杂的心理学，而对于这一心理学，我暂不打算做进一步的探究。

最后，我还顺带注意到，隐喻的结构与再现的某些特征而不是与内容有更多的联系。由此可以说明，为什么艺术品和一般再现品的区别不单纯是内容上的。还可以进一步说明，为什么一件内容相同的再现品根本无法成为作品的替代品，作品之为“这一个”再现品，其感染力是和“这一个”密不可分的。要想阐明这一点，靠我已讨论过的隐喻的逻辑特性仍然是不够数的，此外，隐喻是一个宽广的话题，我有义务给出某种形式的综述，或至少是给出对得起我的这些声称的综述。

在以上讨论中，我有意强调了视觉隐喻，这是因为，假如确实存在视觉隐喻，那么一种有关隐喻表达和隐喻理解的好理论，就必须能同时对两大再现系统——语言和图画——中的隐喻进行解释，与此相应，使隐喻成为可能的机制就不能专属于这两者中的一种：人们或许会想，这一理论必须建立在这两大系统共有的特征上。例如，有一些理论简单地把隐喻概括为语法或语义意义上的非常规句或非常规表达(deviate sentences or expressions)。语言隐喻的确可能会是那样的，但成为语法或语义意义上的非常规句或非常规表达是成为隐喻的前提吗？对此我表示怀疑。我们在何种意义上说有图画隐喻？存在着图画"语法"以判断哪些图画是常规的、哪些是非常规的吗？存在着与语言能力相提并论的某种所谓的图画能力吗？这两大能力系统之间的关系又是怎样的呢？假如存在着图画能力，那么，它是否寄生在语法能力之上，从而最终可以依据语法能力来解释图画隐喻呢(如此一来，我们就打通了通往单一语法理论的道路，按照这一理论，所谓的隐喻也即语法上非常规的)？反之是否也能成立呢？或者，两大系统其实是各自独立的？这些问题不是艺术哲学所能回答的。我认为它们是哲学最深刻、最核心的问题，我会在别处专门讨论它们。我在这里提及这些问题，只是为了让人们警惕概念的地方主义——我们发现了一个有关语言隐喻的好理论，并不能由此推出我们有一个关于隐喻的好理论。此外，为了明晰起见，我们不妨让我们的讨论更多地停留在语法的或至少是语言的领域中。且让我从几个教条化的观察开始。

(1) 人们通常认为，语言是死去隐喻的墓地，就仿佛隐喻是语言的新芽，而字面表达是变成了木头的死隐喻。在我看来，这彻头彻尾是错误的。日常会话当然充满了陈词滥调，陈词滥调当然是死的隐喻，或至少是陈腐的隐喻(但像死亡是长觉、时间是河流、生活是梦、激情是火焰、男人是猪至今仍然是合乎时宜的说法)。然而，陈词滥调实际上是

作为一种公认的智慧结晶到语言中的，就像圣诞装饰那样，它的作用在于装点某个特殊场合 类似于"生日快乐"或"就看你的了"这些特殊场合的表达式——理解它们，在某种程度上就是去理解何时何地适合说它们，而这与语言能力没有任何关系，倒是和文化能力可以扯上关系。我们必须把它们和"水在沸腾"这类字面意义的语句区分开来，"水在沸腾"只和特定的水温有关，而与文化能力的礼仪方面无关。"水在沸腾"过去不是一个明喻，现在也谈不上是一个陈腐的比喻。没人发明创造它。试将它与"热血沸腾"相比较。后者可能是一个中世纪的隐喻，后来逐渐变得陈腐了：如今说它的人并没有发明它，但我敢说，在过去是有某些作家发明它的。值得注意的是，"他的淋巴在沸腾"即便在今天也不是一个好隐喻，淋巴不像血液，不是隐喻建立于其上的基础。有人或许会反对说，"热血沸腾"是一个字面表达，"水在沸腾"是一个隐喻，就像一般的字面表达式那样，后来才成了陈词滥调。然而这当然是错误的，其理由如下。"水在沸腾"可以精确地表达为"水达到了一百度"——然而我们却没法找到一个同样精确的说法来代替"血在沸腾"；如果体内的血真的在沸腾，人早就被煮熟了。一般而言，隐喻的标志性特征就在于抵制这类替代和精确化，我想，一旦把这一点解释清楚了，我们就掌握了打开隐喻这一概念的钥匙。现在我们凭直觉基本上已经很清楚，假如存在图画式的隐喻，也就存在图画式的陈词滥调，然而，并非每一幅图画都非此即彼。某人发明了在人头上画星星和曲线以隐喻这人被猛击了一下——这幅图画，是"眼冒金星"这一文字表达式的对等物吗？——这种图画表达方式，已成为连环画中的一个陈词滥调。然而，一幅人的头上有星星的图画，可以简单地就是一幅人的头上有星星的图画。

(2) 我认为，那种将隐喻视为非常规表达的理论，承认了我刚才试图加以论证的东西：必须允许有某种区分，将年轻和年老的隐喻从文学表达式中区分开来——文学表达式没有寿命可言——"非常规"这一

优雅的概念恰好以结构性的方式完美地实现了这一区分。“非常规”不等于是不合语法的，也和任何统计学事实无关。“及时的一针”(a stitch in time)是一个用滥了的隐喻，几乎可以肯定，它的使用频率一定高于“盐水中的一针”(a stitch in brine)，在找到更好的归宿之前，“盐水中的一针”仅仅有字面含义。然而，当某人说盐水中的一针，他是想说封存的一针、无效的一针、水下的一针，还是别的什么呢？在“盐水中的一针是好的”这个句子中，没有明显的隐喻，然而，这是否因为这个句子本身不是非常规的呢？我们怎么下这个判断？这一理论显然走在正轨上，它试图在句子中而不是在词中寻找隐喻的特性，在比如说尼采和德里达的理论中，这是一个先决条件。但我们需要解决的问题是如何识别“非常规”。首先从图画的视角切入这个问题，或许能被证明是一个好办法。

试想有一幅画，将拿破仑画为雷卡米耶夫人(Jeanne-Françoise Julie Adélaïde Bernard Récamier)[①]。这幅画不可思议地让拿破仑穿上了妩媚的长袍，粗短的身体在一张躺椅上舒展开来，让人联想起大卫所画的雷卡米耶夫人。这或许是为了表示他在男人气概上有亏，或许是为了暗中讽刺在他的王位背后存在着另一股势力——谁知道呢？我们还是将它简单地假设为一个聪明画家的奇思妙想，这位画家把解释的权利留给了观众。这幅画的偏离常规之处，莫过于它以一种前所未有的方式描绘了拿破仑。但它真是非常规的吗？我们可以想象，拿破仑和他的朋友们全是易装癖者。据传，不少纳粹分子就是易装癖者。在卧室的隐私空间中，他穿上了同时代女性所穿的迷人的皇家长袍，粗短的身体斜靠在一张躺椅上，其情形就像他在大卫的画里所见的那样。他的性倒错完全可能到了一个不可收拾的程度，竟希望这种情形能被

① 雷卡米耶夫人(1777—1849年)，法国著名沙龙女主人，曾因与拿破仑发生政治冲突而被驱逐出境。——译者注

画下来，于是，他委托一位画家来描绘他身着异性服装的模样，或许是为了当礼物送给他的一位情人。假设画家完成了这幅画。我们和读者都禁不住会想象，这幅肖像画和我们刚才描述的那幅《作为雷卡米耶夫人的拿破仑》在外观上是难分彼此的。这两幅画并排放在一起，都画了那个穿女袍的男人。一幅是隐喻，另一幅不是。一幅是非常规的肖像画（假如隐喻是非常规的）；另一幅画本身不是非常规的，却画了非常规（性倒错）的情形。我们怎么分辨谁是谁？很显然，这里无所谓真假。一幅画在隐喻的意义上为真，另一幅画在非隐喻的意义上为真，后者可能会给拿破仑带来混淆，他不会发现前者是一幅隐喻性的绘画，而是有可能把它当做一封恐吓信（“那些家伙是怎么知道的”）。按以往的先例，只要我们需要，两幅绘画就可以是相同的，正如艺术品可能看起来像其他的再现品或根本不是再现品的物品，现在这两幅画看上去也非常相像，单靠眼睛简直无从分辨。我不认为这样的问题是无法回答的，但我实在不应该再用这些细枝末节的难题来折磨非常规论者了。我应该谈一谈隐喻的常规逻辑特征，证明它们并不蕴涵着“非常规”这一规定；我们可以列举合乎标准语法的事例，它们同样拥有这些逻辑特征，却不在任何可辨别的意义上是非常规的。或者，假如它们是非常规的，那么我们就应该为判定非常规而建立一个更好的逻辑标准。

（3）我们可以用“达到一百度”来替换“他的水沸腾了”中的“沸腾”，却不能替换“他的血沸腾了”中的“沸腾”，这只能证明，英语中的“沸腾”一词是多义的。然而，我应该这么想，这一多义性在对谓词的字面使用和隐喻使用之间划分了一条界限，此外，为什么我们不能成功地对“他的血沸腾了”进行替换，这里面另有深刻的原因。这些原因关系到这一事实，也即，隐喻具有一种“内涵式的”（intensional）结构，这类结构的一个标志性特征，就是拒绝被等价的表达式替换。上述替换法揭露出了词语的多义性，但替换仍然是可能的。假设 T 是一个多义性的表达式，那么，与之相匹配的至少有两个表达式，它们都能与 T 互换，

但彼此之间不能互换——这就是T之为多义性的含义。然而，当一个语境是内涵式的，就不存在合法的替换。据我所知，隐喻抗拒替换，是我的一个名叫约瑟夫·斯特恩(Josef Stern)的学生发现的，他所举的例子大家都很熟悉，罗密欧称朱丽叶为太阳。太阳实际上是位于太阳系中心的一团炽热的气体，但是，我们不能说，朱丽叶是太阳系中心的一团炽热的气体，假如有人歇斯底里地认为，这种不一致是由"太阳"一词所具有的多义性造成的，那简直太可笑了。太阳的多义性可能体现在其他方面，然而当罗密欧把他的恋人视为太阳时，几乎不可能和多义性有什么关系。当然，人们有可能辩护说，我们不清楚"他的血沸腾了"究竟是一个隐喻(或更恰当地说，一个陈词滥调)，还是一个字面意义上的句子，使用了一个带有多义性的谓词。我想，我们并不难对此进行判定，因为这个句子并没有想把他的血"沸腾了"这回事表述为他本人有"沸腾的血"，而是给出了一个他正在非常生气的画面。不过，纠缠于个别的事例，是缺乏效率的。为了推进我们的讨论，不妨设想隐喻的语境事实上是内涵式的(斯特恩大致想到了这一点)；为了理解隐喻的结构，我们应该采取的第一个哲学步骤是去问为什么。我不敢肯定我有答案，但我有一些猜想。

哲学家们近来发现，在 salve veritate(保全真值)[1]的语境中，有相同指称或外延的表达式并不能相互替换，此外，由于量化是替换的另一种方式，我们也就无法将量化延伸到这类语境中去。有鉴于以上事实，哲学家们确认有一些语境是内涵式的，却并不特别是在语法上违反常规的。哲学家们讨论得最详细的，或许是"某人 m 相信 s"这类语境。假设 s 代表语句"a 是 F"。我们不能从 a 等于 b，推出 m 相信 b 是 F；也

---

① 拉丁语 salve veritate(一般写作 salva veritate)的意思是"保全真理"，也即"没有失真"，在莱布尼茨那里，这个拉丁语被用来指更换某个词项却不影响句子真值的情况。比如，如果 A 和 B 两个词项具有相同的指称，B 就可以在任何语句中替换 A 而不改变句子的真值。——译者注

不能推出，(Ex)(m相信x是F)——尽管大家承认，当这两项运算分别作用于句子s时，它们各自都能保全其真值。这类信念语境看似异常，却广泛地存在于心灵语言中，在这种语言中，人们据说处在某种心灵状态(不管是恐惧、欲求还是希望，只要在这些词后面能接上句子“s”就行)。只要是这种情况，嵌套的s就必然是内涵性的。基于这一逻辑考虑，人们把“内涵性”看做“心灵的标志”。事情也许会是这样的；但我们且不忙仓促地下结论说，我们在这里碰上的东西只特别地对心灵有效。因为，有一大堆语境明显是内涵式的，却并不因此明显与心灵相关——比如，模态语境，以及所有与之结构相似的语境(包括认知逻辑，在这里，“相信”被当做生成句子的装置)；再比如，引用某人或说某人曾经说过什么话的语境(我们也可以把“说过……”归入警告、允诺、断言这一大类言语行为中去)；以及明喻，假如隐喻是内涵式的，那么明喻是内涵式的也就不奇怪了。明喻确实是一个好例子，这是因为，尽管所有的明喻看起来都牵涉到对比和某种相似关系，但是，并非所有说某某像某某的句子都因此是明喻。一条名叫缇普的狗像另一条名叫薛西斯的狗，很难说这是一个明喻，与此相对照的情形是，人们说缇普像神龙法夫尼或冥府守门犬(尽管人们很少这样说话)。有人或许会问，我们是否已经将内涵式语境一网打尽了。但我只想举出足够的例子，以防止人们简单地把内涵性归结为某种与心灵或意识有特别联系的特性。

我现在相信，对于为什么这些形态各异的语境都是内涵式的，一定存在着某种普遍的解释：某种适合于且只适合于内涵式语境的真值条件。在我们发现这一真值条件之前，任何对于内涵性的解释都是无法上升到普遍层面的个别解释，不管它们是如何的咄咄逼人，如何的有诱惑力。于是，人们采用了“可能世界”这一极端人为的概念，用一种最精密的工具来检测模态语境以及所有看上去与之具有共同结构的语境。于是，我们将某件事在现实世界中可能为真，替换为某件事情在可能世界中现实为真。这一研究方法无疑会带来很多进一步的好处，这并不

特别的是因为喜好技术的哲学家需要拥有一套指向可能世界的工具，我有充分的理由相信，即使前人没有提出过，也很快会有人建议说，我们不要说某个隐喻对于现实世界为真，而要说，某些语句对于可能世界来说在字面意义上为真，于是，一种有关隐喻的语义学，就演进为一种有关模态逻辑的语义学。我相信有必要对内涵性提出一个普遍化的解释，但我却很难相信可能世界分析法是能够胜任的，尽管这一分析是如此的精彩，不时迸发出灵感的火花。除了这一分析的极度人为化——我想，这一点从来都不构成拒绝某分析的可信的哲学理由——我们很难看出可能世界的结构何以能令人信服地解决直接对话中出现的问题，比如，设 a 与 b 等价，当 m 说"a 是 F"时为真，而说"b 是 F"时则为假。我想提出的理论，与朝向可能世界"进化"的语义理论无关，我缺乏构建这种理论的热情。我想提出的理论是更为自然的，它能说明我们怎样理解这类语境，就我所见，它还能被进一步普遍化，甚至能涵盖极易被排除在外的直接对话。我将粗略勾勒这一理论的轮廓，并简要说明它的应用模式。

这一理论简而言之是这样的：内涵式语境的逻辑特性，在于语句所使用的词汇，并不指向它们在通常的、非内涵式语境中所指向的东西。毋宁说，它们指向的是一种再现形式，该形式再现的是这些词汇通常所指的那些东西：在其真值条件中，包含着对某个再现品的指向。因此，当我们说 m 相信弗雷格是一位伟大的哲学家时，并不等于说，m 相信《概念文字》的作者是一位伟大的哲学家，尽管弗雷格正是该书的作者。这并不简单地是因为他不知道弗雷格写了这本书，他完全有可能知道这一点，而且在实际上相信《概念文字》的作者是一位伟大的哲学家。真正的原因在于，我们所指的既不是弗雷格，也不是《概念文字》的作者，而是指 m 碰巧用以再现某种东西的那一方式。我们断言的这个句子，关系到某个再现品的片断，（在这个例子中）关系到 m 再现世界的方式。既然内涵式语境所关涉的东西，和表达式用词语所指的东

西全然不同，那么替换和量化为这一语境所禁止，也就毫不奇怪了。道理很简单，这些词语在内涵式语境中被用来指的东西，和它们在非内涵式语境中被用来指的东西是毫不相干的。不过，这里涉及的语义分析太复杂了，我打算对一些语境进行回顾，以便让读者看到这一理论对隐喻是多么适用。我想，非哲学工作者们或许更愿意直接跳到那一讨论上去。

引用语。让我们设想一个也许太过复杂的例子：某人在对话过程中引经据典。他之所以采用这一修辞方式，或许是为了讨好懂得这一典故的听众——人们往往预先假定，典故是大家所熟悉的，他在对话中引用典故，也预设了听众对它是熟悉的。不论是道贝尼先生用拉丁文引用维吉尔（见《菲尼亚斯·芬》）[1]，还是马克·拉德（Mark William Rudd）[2]向他的同代人引用鲍勃·迪伦，熟悉相同东西的人，构成了圈子、阶层，形成了共同体。引经据典本身就是一种隐喻活动，而不在于所用典故是否为隐喻；在通常情况下，用典的目的是为了在当前的处境和引用语所出的语境之间形成一种对照。道贝尼先生言简意赅地说，“Graia pandetur ab urbe”（[你的生路]将由一座希腊的城开启）[3]，前人的智慧在此结晶；马克·拉德则说，“你不需要问天气预报员风的方向”。人人都觉得受了启发。现在假设，引用语的语义和一般隐喻义全部切合说话者当前的处境（这是不容易做到的）：听众辨明了引用语的出处，认识到说话者在传达一个深刻的道理，当前的处境在引用语中得

---

① 《菲尼亚斯·芬》（*Phineas Finn*），是英国作家安东尼·特罗洛普（Anthony Trollope，1815—1882 年）的一部小说，最初发表于 1867 年。——译者注

② 马克·拉德，生于 1947 年，美国 1968 年学生运动领袖。——译者注

③ 语出自维吉尔《埃涅阿斯纪》第 6 卷，女巫对埃涅阿斯所作预言的结尾部分。完整的诗句是“Via prima salutis / quod minime reris, Graia pandetur ab urbe”。杨周翰先生翻译为，“第一条生路——这是你料想不到的——将在一座希腊人的城市里展现在你面前”（《埃涅阿斯纪》，译林出版社 1999 年）。给特洛伊英雄埃涅阿斯带来幸运的这座城市，就是后来的罗马城。——译者注

到了概括,并和原先的语境形成了对照,这种对照是真实的,或被听众认为是真实的。即便说话者在引用中犯有微小的错误,上述情况也不会发生任何改变。比如,道贝尼先生没有用 Graia,而用了 Hellenica;马克·拉德没有用"天气预报员",而用了"气象员"一词。可以设想,在引用语所出的语言环境中(维吉尔、鲍勃·迪伦),这些字眼都是可供挑选的对象,而且原作者也确曾使用过引用者所误用的字眼。换言之,"天气预报员"和"气象员"在当时有着相同的外延,"Greece"和"Hellas"指的是同一片地理区域[希腊]。我们可以想象,作者可以为自己对字词的推敲提供某种音律学上的辩护。(即便他们事实上没有这么做,即便鲍勃·迪伦在当时不大可能使用"气象员"这样的字眼,这种选择的可能性还是存在的,尽管假如他事实上选用了其他字眼,整个激进的地下艺术风格就会因此发生改变。)关键的问题在于,无论维吉尔和迪伦在当时有哪些挑选余地,对于引用者来说,这些挑选余地是不存在的。无论他们打算将这些词句用于何种修辞目的,是去暗示一种对照也好,是表述一个诗意的真理也好,是加强共同体的团契精神也好,作为引用者,他们必须保持词句的正确性。

我现在将用一种形式化的方式来表述上述问题。设 Q 为一个引用语,设 F 为从 Q 到命题 P 的函式,其对应的情形是,说话者想让他的听众一听到他说 Q,就知道他的意思是 P。因此,道贝尼先生所谈的其实不是希腊而是英国的小镇,在这个小镇上,他曾在一次政治演讲中倡议解散英国教会。总之,听众掌握了该函式,并将 Q 替换为 P,道贝尼先生也因此获得了修辞的成功。让我们进一步假设"Q-作为-P"是真的,而不管在这种语境中这一点意味着什么。无论如何,只要它是真的,那么,当 Q 中的某个词语 t 碰巧被替换为词语 t′,而这个用以替换它的 t′在通常情况下可以与 t 进行保全真值的替换,这时 Q 的真是不会受到影响的。

当人们使用引用语时,通常会暗中指向当时说这话的人,也即引用

语的出处。然而，在说话者与听众的合谋中，引用语的出处常常是被省略掉的。英国下议院的议员们理应知道“Graia pandetur ab urbe”出自维吉尔。关于Q的函式可以是非常简单的，假如它传递给我们的信息就是Q本身。“爸爸说‘饭做好了’”传递给相关听者的信息就是“饭做好了”。在这种情况下，修辞被降到了最低限度，或压根就不存在，但若引用权威则是另一种情况，说话人根本无意把大家叫到桌边去。一般而言，函式带给听众的P可以是Q的近义句群中的任一个；假如a对b说“爸爸说‘饭在桌子上’”，b对c简要地说“汤在桌子上”，事情也不会发生任何改变。一般而言，在引用语中，引用者说一句话就是一句话，如果他的目的是修辞，则他的意思就是让听众去发现那个函式，根据该函式，听众可以找到他想让他们找到的那句话。当听众浮上水面去咬修辞术的鱼饵时，他通常可以对他所找的语句有一个挑选的余地；只要交流最后是成功的，听众即便采用了不尽相同的方式，也可以视为以等价的方式完成了修辞行为。然而，如前所述，引用者本人没有这样的自由。他必须照搬他所引用的字词，当然，如果是翻译，则免不了会有一些弹性，但翻译过来的字词，必须有意识地和原文保持卡尔纳普所谓的异源同构性。无论是哪种情况，当道贝尼先生引用维吉尔时，他所表达的主张是异常复杂的，其真值为不同的条件所满足：维吉尔的原话，它所可能有的任何一种意指，它所指向的P的任何一种可能的意指——如此一来，则还得牵涉到后两组真值条件之间的关系。之所以如此复杂，是因为我们必须把道贝尼先生的话放到各不相同的层面上来看待。他的话指向了另一些话，指向了那些话所可能指的东西，指向了他希望用它们来指的东西，如此等等。因此，他引用的典故正如任何典故那样，在它为之服务的语境中扮演了一个非常复杂的角色。但我在这里想说的是，在考虑为何引经据典的语境是内涵式的时，必须注意到以下事实：如果他的陈述为真，则使该陈述为真的条件，一部分一定来自他必须照抄的字词——在引用语的语境之外，他所使用的字词必须能与

它们相互替换。他照搬的字词所讲的事情，是他整句话所讲事情的一部分，在这个意义上，他所讲的话不完全是内涵式的。这些字词，在说话的过程中既透明又不透明，其部分的原因在于，道贝尼先生不仅进行了引用，而且还利用修辞函式将这个引用语映射到另一个句子上去；而这就要求引用语处在一个可以与它相互替换的位置上。对于单纯的引用语，其语义学自然要简单得多；它只要求某人有意图地照搬一组字词，并希望听众明白这正是他自己的意图。因此，唯一必要的是某人使用的字词能够“复制”他所引用的字词。但我需要的例子比这复杂得多，在这一例子中，字词本身只是对整句话的真值条件的部分满足。

模态。在所有的内涵式语境中，引用语的语境似乎最为明白地解释了，为什么一个词不能被一个单纯的同义词所代替：因为这个人说的就是这个词，而不是那个词。因此，对引用语语境的限制是严格的。我之所以从引用语语境起论，其原因很简单，因为它和其他内涵式语境的关系比我们所相信的要接近得多。简单地说，我其实是把引用语语境当做典范，以此为基础再去讨论其他的语境。接下去我要讨论的是模态语境。一种琐细的观察认为，用逻辑学的话来说，模态是加之于语句的计算，将一个模态算子加到一个内嵌句上，由此产生的语句为真，当且仅当内嵌句满足了模态算子的真值条件——因此，与该语句有关的是内嵌句的属性，若该语句有此属性则为真，否则即为假。如果我们用某个有相同指称的词来替换内嵌句中的某个词，那么，这一内嵌句加上模态算子后产生的语句，就不是原来那个语句了。因此，我们考虑的并不是语句本身的意思。让我们对弗雷格著名的例句稍做思考：“晨星等于暮星”，以及与它配对的“晨星等于晨星”。只有后者被公认为是必然的，但它的必然性不是来自天文学事实，而是来自对“a 等于 a”这一公式的例证，成为该公式例证的条件是两侧的词必须相同。第一个句子之所以可能，仅仅因为它所例证的公式既不是“a 等于 a”，也不是“a 不等于 a”。之所以“可能”存在不满足这两大公式的语句，并不是基于

任何现实的属性，而是仅仅基于句子所用的词，“有可能‘晨星等于暮星’”为真，仅仅关系到用词，而与内嵌句本身成真、成假的条件无关。因此，这里涉及的活动，和在现实世界中寻找相等无关。如果内涵式语句的真假是由语句本身所使用的语言决定的，那么，由模态句只与构成它们的词本身相关这一事实，便可解释为什么模态句是内涵式语句。尽管对模态的其他方面还有很多事情好说，对于模态的这一方面，可说的话却并不多了。我所关心的，仅仅是模态的这一方面。

当然，下列情况也是有的，“必然”、“可能”和“不可能”虽然在某种程度上将语句量化了，但却并没有使得语句变成内涵式的。我说我有可能要结婚，这句话很难说是内涵式的，原因很简单，因为很难说这里出现的“可能”一词是模态的——用逻辑学的话来说，所谓模态乃是加之于语句的一种运算。然而，与此同时，对这类语句的分析却可能是复杂的。试想想，“有可能史密斯是已婚的”。我们不妨假设史密斯是一个总会计师，因此，如果史密斯有可能是已婚的，那么看起来相等的说法是，那个总会计师是已婚的，因为总会计师和史密斯是同一个人。但史密斯也可以和史密斯太太的丈夫是同一个人，尽管史密斯太太的丈夫有可能是已婚的（因为此人就是史密斯本人），尽管这句话似乎在语法上等价于“有可能总会计师是已婚的”，但这听起来却总让人怪怪的。一个可能的原因是，这里关系到的不是用多少种摹状语来描述史密斯，而是更多关系到我们怎么看待“可能”这个词。因此，在今天，人们有时会以一种诡异地加以复兴的中世纪语调声称，应该把“可能”理解为“与……的本质不相矛盾”。这或许是对“可能”的一个深刻的理解，但关于“本质”概念的诸多精彩分析，却使得我们更愿意用“定义”一词来取代它。所以，我们似应把“有可能怎样”解读为“并非出于定义而不能怎样”，但当我们把史密斯称为史密斯太太的丈夫，这听上去就是错误的，因为史密斯太太的丈夫从定义上来说就是已婚的。无论如何，以这种方式来解读“有可能怎样”将我们引向了“定义”，而“定义”恰好只与

字词本身有关。人们有时会声称，“有可能怎样”有一种认识论性质，因此，我们可以把“有可能史密斯是已婚的”读做“就我们能说的一切而言，史密斯是已婚的”，或者，“就我们对史密斯的了解而言，史密斯是已婚的”。但是，“说”和“了解”或多或少将我们引向认知状态——比如，“我相信……”——对于这些认知状态的描述，典型地是内涵式的。然而，“就我们能说的一切”所隐含的对周边未知领域的尊重，或与此类似的对知识局限性的谦恭表达，却很难允许我们将那个男人指认为丈夫。因为，如果他是丈夫，无疑就是已婚的，除非我们在一种非常特别、非常狭窄的意义上使用“已婚”这个词。一般来说，我愿意假定，如果非模态的词语也有一种模态的用法，那么我们应该如此解释，它们的内涵性寄生在它们的某些真值条件中，这些真值条件是在与明显的内涵式语境打交道时产生的。但眼下我的任务并不在于列出一张清单或穷尽所有的不同情况。

心理学归因。在典型的心灵谓词如“相信”、“希望”、“害怕”或“想”后接一个连词“that”，再接一个句子 s——这个内嵌句所具有的内涵性，早在这一现象被人发现之初，就已经是十分明显的了。一个可能的处理方法，是套用 m says“s”（m 说“s”）来分析所有这些现象，并将它们限制在直接引语的范围内。看上去，that 显然与 m says that “s” （m 说 s）有一种更接近的语法联系。作为 oratio obliqua（间接引语）的一个实例，“m 说 s”并不保证 m 事实上说过“s”[这个特定的句子]。他或许实际上说过相当于 s 的话；或许不置一词，却实现了一个沟通，实际上相当于说过了 s，如此等等。无论情况是怎样的，假如 m 说过 s，便不得不存在某些特定的语句，无论是说的、写的还是以别的方式传达的，最终正是这些语句及其特定的词汇和语法，才是言及这一语句的那个语句所关涉的；我们已看到，引用语的语境正是基于这一点而成为内涵性的。因此，我们可以认为，“m 相信 s”与“m 相信‘s’”的关系，是 oratio obliqua（间接引语）[与直接引语的关系]——我们还可以认为，“m 相信

s"暗示着，存在着某个特定的句子 s，是 m 所相信的 s。肯定会有人反对说，当 m 真的说了什么时，从他嘴里就会吐出一个现实存在的句子，或者他会将这个句子写在纸上：一个句子被制造出来。但我们对一个只在信念中存在的句子能说什么呢？这个句子存在于何处？聪明的理论会回答说，将 m 所相信的东西写下来，就是去制造一个满足要求的句子。但是，指着这个句子说"这就是 m 所相信的"，是对我们所希望得到的东西的一个极其非自然的解释。这一反对意见是有几分道理的。

我自己的理论是，假如 m 相信 s 是真的，就会存在一个由 s 所具体规定的 m 的语句状态。相信 s，就是以 s 所代表的方式去再现世界；去确定一个信念的归属，在某种程度上就是去把握一个再现品的特性。对于所有的心灵特性如希望、恐惧等，情况确实如此。需要进一步解决的问题是如何将相信从希望、恐惧中细分出来，但是眼下我只对它们共同具有的再现特性感兴趣。简言之，我试图说明心灵是一种媒介，在这种媒介中，语句作为再现品，或作为写在纸上的句子，或作为口头表达出现在以太中。或者，作为心理印象，在其真值条件中包含了对某个再现品的指涉(有人或许不同意我过于突兀的理论，但有可能接受这一点)；假如对某个再现品的指涉是造成内涵性的最终原因，那么，我们接下去就可以解释，为什么它们是内涵性的。

文本。如果我们能从这些粗略的分析中获得某些普遍性的结论，那么可以说，内涵式语境就是这样的，这是因为，那些体现了内涵式语境的语句，是关于特定语句的——或关于特定再现品的——而无关于它们在这些语境之外所可能有的关联。在讨论引用语语境时，我们曾注意到，内涵式语境也可能具有某种复杂性，这是因为，那些其属性成为整句话真值条件一部分的句子，所扮演的角色不止一种。因此，当某个人引经据典时，他有可能不仅摘引了文字，而且还对所摘引的文字表示了赞同；在单次的言语行为中，一个内嵌句既是被提及的，也是被使

用的。或者,他不愿意简单重复“某人相信 s”这一事实:他还想进一步说,他所相信的是真的,他摘引这一句子,不仅是让它充当自己的信念内容,而且还对它进行了断定。当某人对别人宣称他知道 s 时,事情当然是这样的,因为这意味着,他“亲自”知道 s——我们可以把这看做对一个语句的带有行动意味的断定:他声称他知道这就是事情的真相。因此,若根据我们的目的来措辞,则可以表述为:在单次的言语行为中,一个句子可能同时具有不透明和透明两个方面,当它充当一个不透明的角色或处在一个不透明的位置上时,内涵性这一现象便产生了。在以下类型的文学文本中,这一点表现得再清楚也不过了。在陈述一段事实时,作者除了陈述这一事实外,还别有用心地选择了有其他用途的字眼:或是含沙射影,或是押韵,或是语带双关,或是冷嘲热讽,或是宣扬主题——假如换了其他字眼,文学意图也就不存在了。

当这些文字被翻译为其他语言时,它们所具有的文本特性也就丢失了(以透明论的标准来衡量,却不会产生类似问题,因为在透明论看来,用一种语言说的事情,用另一种语言翻译也是同样的)。由于文本具有这种特性,人们便认为本文具有物的坚实性,并服从于文本互联的原则,按照这一互联原则,一段文字与另一段文字产生关联,并不在于陈述一个事实或给出一个真相。这解释或部分解释了,为什么我们视原文高于译文,翻译高于改述或缩写。我们之所以厚此薄彼,是因为著者的微言大义或所谓写作的艺术,仅仅存在于建造文本的语言材料之中。当然,语言材料同时也承载着自身的意义。我想说,根据不透明性,我们可以挑选出文本的形式部分;根据透明性,我们可以挑选出文本的内容部分。由于任何文本都兼而有此两性,所有并不难解释,在何种意义上形式和内容是不可分的,在何种意义上又是彼此有别的。然而,正如物本身不可译那样,文本作为物也是不可译的。(这一有关文本的无害的逻辑事实,竟意外地在欧洲大陆引起了一场骇人听闻的文本崇拜热潮。)

隐喻。现在不难看出，我们该怎样对隐喻进行定位：至少是在对隐喻的解释有真有假的意义上，我们可以说隐喻也有真假；此外，隐喻具有和不透明性相关联的属性。以"男人是猪"这一侮辱性的隐喻为例。猪是猪肉唯一的来源，但是猪肉本身却远离于女人将男人们谩骂为猪的攻击性语境。猪实际上是一种有益的、温顺的动物，但据说猪也有某些品性，假如为人类所拥有的话，就会让人感觉是道德败坏的，而这正是这一隐喻的意旨所在。这一隐喻更多是关于人的，而不是关于猪之为"猪"的——它关系到"这一个"表达式，其意义来自特定时期的习惯用语——"这一个"表达式在这一隐喻中是如此关键，以至于我们无法保证任何别的词或别的表达式也能产生由这一隐喻分泌的轻蔑的毒液；尽管在透明论的框架中，这一表达式中的"猪"是可以随意替换的。因此，隐喻不仅呈现了它的主题，同时也呈现了它呈现主题的方式。假如主题可用这一方式来呈现，那么这就是一个真隐喻，而假如换了另一种呈现形式，就可能是假的或平淡的。

对隐喻而言，其"呈现形式"当然不可避免地会具有该形式在特定时代的文化语境中所具有的意义和关联。在其他的时代和其他的文化中，猪有可能是物以稀为贵的，因此"男人是猪"这个隐喻并不含有贬义。在莎士比亚的时代，说朱丽叶是太阳意味着一种完美，而当人们发现了太阳黑子，而天上的星辰也被贬黜为服从机械法则的普通星体时，这一含义也就无法延续了。基于以上原因，尽管隐喻可以被翻译，但翻译对隐喻本身必定会有所损益，这是因为语言之间存在着文化差异。这么看来，在这一点上，隐喻也并不比引用语、模态、命题态度或文本有更独特的地方。当我们把逻辑注意力从某个表达式的用法转移到仅仅是提及它，所有的特异之处便最终会泯灭为一。

我想，过快地结束这一话题是不审慎的。对各式各样的比喻进行语义学研究，无疑是一项有趣的消遣，不过，我们最好还是把它当做一项运动留给那些将会热衷或仇视理论的人。从我的角度来说，只需指

出如下这点便已足够——隐喻体现了在我看来艺术品所具有的某些结构：它们不单只对主题进行了再现，它们用了怎样的方式来再现主题，也是理解它们的一个要点。众所周知，每一个隐喻都是一首小诗。从我们已了解的特性来看，每一个隐喻都是一件小小的艺术品。

麦耶·夏皮罗说风格所涉及的“总体特性可称之为‘表现’”；尼尔森·古德曼说，表现是隐喻式的示例。如果他们说的没错，那么我们就有可能从位于同心圆中心的修辞概念出发，往外经过表现概念，到达包罗万象的风格概念。在对艺术的分析中，修辞、风格和表现扮演了一个如此重要的角色。这三个概念的共同核心是隐喻，通过对隐喻的讨论，我们会对艺术概念本身有更清晰的了解。当然，这三个概念虽然有共同成分，却并不相等，对于它们非重叠的部分进行探究，会使我们获益匪浅。做这种工作不需要特别理由，因为表现和风格与艺术哲学素来就有联系，尽管人们不一定对它们有正确的理解。由于表现概念介于修辞和风格之间，我打算首先对它进行讨论，并遵循尼尔森·古德曼有魅惑力的建议，认为表现可以还原为隐喻式的示例。只要我们尽我们所能对隐喻进行了界定，对表现的讨论就能很快结束，那时剩下的就只有“示例”这个概念，它是一个不需太费劲就能澄清的概念。

“示例”(exemplification)是一种最简单的再现品。所谓示例，也即从某个类中抽取一个样本，然后用这个样本来代表这个类，作为类的一员，它几乎必然分享类的任何一种属性。如此得到理解的“样本”，并不会引起范围更广的再现品所引起的那些问题，因为，如 e 是 k 的一个样本，则 k 必须有其他成员，否则的话，e 就不能构成一个样本。因此，每一个样本都构成了有利于自身的形而上学论证；因此，没有错误的样本，只有被错误相信的样本。我们可以将“示例”这一概念扩大，以适应再现品是其所再现者之样本的情况：线再现线，颜色再现颜色，形状再现形状，声音再现声音，运动再现运动，就像在再现性舞蹈或电影中那

样。实际上，示例正是柏拉图心中所想的摹仿，他想到的最佳例子，是一个演员用说话去再现说话，从演员口中吐出的话，正是他所再现的角色所说的话。推而广之，示例构成了一类主要的再现，另一类再现则的确和外在现实的对应有关。但这些只在一方面是重要的，对示例性再现进行如下分析便已足够：如果（ⅰ）a 和 b 示例了相同的谓词，并且（ⅱ）a 意指 b，（ⅲ）因为（ⅰ）是真的，则 a 示例性地再现了 b。

艺术品似乎常常是某些相同谓词的样本，当它们对于另一些谓词是错误的示例类型时，就会产生某种问题。在引用那些传统上与表现概念相关联的例子时，情况尤其如此，这时，谓词是由情感词构成的。人们有一种奇怪的想法，那就是认为一段乐曲或一首诗可以示例"是悲哀的"这一谓词。或者，应该像一个为痛失良机而懊丧的失恋者那样，示例着"是悲哀的"这一谓词：一件没有灵魂的物品怎么会是悲哀的呢？这一想法是无意义的，一个标准的哲学解释是，"音乐是悲哀的"是一个省略的因果判断，它是基于以下结果得出的：作曲家通过音乐表达了他自己的悲哀，一如缺乏天赋的普通人用眼泪和恍惚的眼神来表达悲哀；或者也可以说，音乐在听众的心中唤起了悲哀。这些理论尽管很好，却很难解释音乐学和现象学所揭示的下列事实，也即，作曲家写下音乐时并不悲哀，此外，尽管音乐是悲哀的，音乐却没有或基本上没有引发听众的忧郁。的确，一段根本不悲哀的乐曲也可以唤起悲哀，某人感觉悲哀，因为这乐曲让他想起过去，那时他的幼儿园老师经常演奏这首乐曲，比如说，《乡村花园》。这是非常普遍的。一位艺术家可能为他朋友的爱犬画像，以表现他对那位朋友的友谊；那幅画是友谊的表现，却并不因此表现了友谊。比如，这位艺术家可以为朋友修剪草坪以表现他的友谊，那块修剪过的草坪之为友谊的表现，恰如那幅狗的肖像。但人们会认为，它不是一件艺术品，所以很难表现友谊或任何事情。这是因为，我们所追索的表现概念仅仅适用于首先是再现品的事物，修剪过的草坪并不是再现品，尽管在一种偶然的意义上，它和狗的

肖像都是一种表现。因此,假如后者表现了友谊,那么它就必须是为了某个理由而不是基于某种偶然的起因。这对于悲哀的音乐同样适用,假如它必须替代眼泪去表现作曲家的悲哀并且和眼泪具有同样的功效。仅仅就它们允许同样类型的解释而言,它们都是表现品,但要么在这事实之外,音乐还应该有点别的什么,要么我们就会对为什么眼泪不是艺术感到困惑不已。除此之外,我们听出音乐是悲哀的,或识别出艺术品大部分的表现性属性,却并不必然对艺术家有多少认识,对艺术品特征的把握可以以任何方式依赖于这些认识,但在这里,缺乏这些认识也不会使我们有所损失。然而,我们再一次会面临音乐的悲哀从何而来这个问题,以及,音乐何以能像人一样示例"是悲哀的"。找到这些问题的答案自然是有用的,尤其是,找到答案后我们便可以说,音乐示例了悲哀。从以上分析可见,音乐可以指称悲哀的东西,而由于指称是一种再现的方式,我们便可以在音乐是表现性的这一意义上说音乐是再现性的。关于音乐的再现性一向有很多争论,既然音乐的表现性是为人们所公认的,那么我们似乎应该证明,再现性和表现性这两种属性是相互矛盾的。于是便开启了应如何解释"示例"这一问题,古德曼的理论认为,可以将它解释为隐喻——一幅画以隐喻的方式示例了"是悲哀的"——这样一种理论是非常有趣的。对此理论,我将简要地加以探究。

如果得出结论说,对于艺术品来说,表现性谓词从来都不在字面意义上为真,这是令人遗憾的。每件雕塑都有重量,每幅画都有空间;但并非每件雕塑都表现了重量,每幅画都表现了空间,尽管它们也可以有这种表现。我们无法正当地从"以隐喻的方式示例"推出"非以字面的方式示例",同样,也不能从"隐喻为真"推出"字面为假"。之所以做出这种糟糕的推理,我想是因为哲学家对表现性谓词的理解过于狭隘,从外表来看,表现性谓词似乎与雕塑、绘画范畴完全不同,它们原本是从心理学语言中提取出来的,将它们颁布给绘画,是一个值得同情的错

误。无论如何，即便对于个体（人或物）来说使用这些谓词不是范畴性的错误，以上推理本身也是糟糕的。一个演员，一个音乐演奏家，可以表现悲哀，也可以表现快乐（或许是导演或乐谱教导他们这么做），他们可以在字面上是悲哀或快乐的，但其本人却不像他们所表现的那样悲哀或快乐，因为他们可以按要求表现这些东西，而不管当时自己的心境如何。然而，一个重要的问题是，情感谓词并没有穷尽表现性的谓词，很难设想，当某些情感谓词被当做表现性谓词使用时，那些跟着情感谓词走的因果论题对于其他表现性谓词也能远距离为真。一幅画表现了重量，我们不能从它自身的重量那里去找原因。尽管它可以以字面的方式示例它以隐喻的方式示例的东西。[法国]博韦镇的主教堂是一个（令人愉快的）垂直结构。然而在一种更深的层面上，我们可以从稀疏的立柱和由这些立柱所支撑的高拱顶之间的比例中，推断这座教堂同时表现了垂直性。以表现的角度观之，博韦教堂的垂直性的确是一个隐喻。而若仅仅从字面意义上去理解，垂直性只是建筑结构的一个基本要求，我们只能用重力、摩擦力、应力和应变这些词对其进行解释。

将“是悲哀的”这类谓词归为艺术谓词是可能的，一章以前我们已经勾勒了它的逻辑，实际上，在我们的语言中，或许没有一个谓词不可以偶尔为艺术所用。不过，对于这一同化过程，至少存在着两种反对意见。我们可以举一个明白易懂的例子来推进第一种反对意见：一幅画可以表现力量却并不因此在直接的艺术意义上是一幅强有力的绘画。一幅素描可以表现快速，却不见得是一幅快速的素描（当其为真时，并不一定意味着以快速的方式落笔）。这些例子可以被无限扩展：一件作品可能最终表现了某种东西，但这实际上是一种拙劣的、不称职的或模糊的表现，艺术谓词并不承认这些变调。第二种反对意见认为，艺术谓词隐含着评价，因此，将一幅画描述为强有力的，多少带有夸奖的味道。但是，对于表现性谓词，这一点并不在相同的逻辑意义上成立。有人或许会说，说博韦教堂表现了垂直性，这究竟是好话还是坏话，尚为

未定之论。除了上述这些，我还想说，称某幅画强有力，这是对艺术谓词做了一个字面的应用；称它表现了力量，如果古德曼是正确的，这是对一个日常谓词做了一个隐喻的应用。如果人们称赞博韦教堂的垂直性，或用“垂直性”来称赞它，这当然不是赞扬它笔直矗立。但是，将垂直性用做一个艺术谓词——某些建筑例证了它，某些则否——却为博韦教堂是否表现了垂直性这样的问题留下了余地，由这一问题可以进一步追问，垂直性这一艺术谓词是否带有隐喻含义。在这里，对风格的概念边界的讨论或许已经开始了，麦耶·夏皮罗认为，对风格的研究涉及形式和表现之间的关联，假如他的建议是正确的，情况就更是如此了。实际上，我们没法不开始这样的讨论，这或许是因为，我们无法轻易地将作品所表现的东西和其表现方式区分开来。

由此或许可以产生第三个论证，用以反对将“表现性”同化到艺术词汇表中去，而这或许是我们所能得到的最佳论证：其实，是艺术谓词自己钻进来，成为对表现品解释的一部分。“图表性的”是一个用于里希腾斯坦的艺术谓词，对于洛兰来说，它只有字面意义。它是描述里希腾斯坦的隐喻所必不可少的，里希腾斯坦的图表所具有的表现性就存在于该隐喻中。让我们回来看博韦教堂，它的伟大的垂直有可能被人们感受为一个艺术特性。然而，或许唯当人们将其把握为一个有关灵魂上升的隐喻时，垂直性才可能被感受为一个艺术特性。当然，人们也有可能理解却没有感受，感受却没有理解。以上观点能否被古德曼接受，无疑是成问题的。我狡猾地将他关于隐喻性示例的建议，转变为这样一个思想：作品所表现的，是它作为一个隐喻所关涉的。但是，有一桩功劳却是属于他的，通过将表现概念还原为两个彻底的语义概念，示例和例证，他将整个的表现概念都去心理学化了。不过，我所欠的债是说不完的，且让我们回到那个核心例子上，借此产生我们的理论。

我曾论证说，将《塞尚夫人像》以一种隐喻的方式替换为关于它的一张图表，其作用在于摆明这幅画所呈现的东西表现了什么。为了抓

住那被表现的东西，我们本应在塞尚画作的核心处寻找隐喻，人们可以说，塞尚将他的妻子用做了那幅画的主题，就仿佛她是一座山，一座普罗旺斯的农舍，一个苹果，一个绘画探索的对象，甚至是“她”，一个在这个粗暴的、情绪化的男人心中引起了层层波澜的女人。里希腾斯坦的创作是对这一态度的卡通化呈现，但是他的画本身却以一种自我指涉的方式表现了：这就是画一个对象、甚至一个爱的对象所应当有的方式。就仿佛是一个人长了一对眼睛，却没有情感。贾克梅蒂有一次对我说，他试图描绘一个纯视觉的世界，这一世界仿佛出现在一个生来没有手、没有触觉的人面前。里希腾斯坦的这幅画没有、也可能的确没有(除非是为了某种理论的需要)表现塞尚面对作品主题时的情感；这类情感并没有进入作品，除非是以我所设想的那种间接的方式。这幅画将呈现的方式给了我们，我们既可以把它看做一个有关绘画的隐喻，可以看做一个示例(某物在字面上示例了它同时以隐喻的方式示例的东西，这真是一个绝妙的例子)。

作为母题的塞尚夫人(犹如我们会以如此方式命名那幅著名的肖像画)，和伦勃朗的杰出肖像画——作为拔示巴的亨德丽吉·史托菲儿(Hendrickje Stoeffels)[①]，对这二者进行比较是有趣的，因为伦勃朗和这位女人的关系，和塞尚与他妻子的关系，没有什么显著的不同。我假定，绘画的主题是作为拔示巴的亨德丽吉，而不是碰巧以亨德丽吉为模特而画的拔示巴，因此，在这件再现品的核心中本已存在着一个隐喻的

---

① 亨德丽吉·史托菲儿(1626—1663年)，伦勃朗的女仆，后与他同居，经常出现在他的画作中。拔示巴的故事见《旧约·撒母耳记下》第11章，拔示巴原为乌利亚的妻子，后与大卫通奸，大卫设计害死了乌利亚，娶拔示巴为妻。后世画家通常把拔示巴表现为沐浴的女人，这是因为大卫望见她而起色心时，她正在沐浴。伦勃朗所表现的拔示巴，也是一个沐浴中的女人。伦勃朗，《拿着信的拔示巴》，1654年，布面油画，142×142厘米，卢浮宫美术馆藏。——译者注

结构。对这件作品，肯尼斯·克拉克(Kenneth Clark)[1]曾如此写道，“人们看到，画家如何毫不畏缩地塑造她圆润而结实的肉体，注视这肉体的目光充满了爱，使之变得如此美丽”(《伦勃朗导论》，第101页)。有读者或许会问，这段陈述除了针对艺术品，还能被有意义地用于别处吗？有这种想法的读者应该能立即明白，我们所面对的是艺术品而不是别的什么东西。假如我是正确的——假如唯有艺术品能满足以上描述——那么，对这段描述进行细致观察，将使我们对艺术和艺术语言获得更多的了解。“毫不畏缩地塑造”暗示着，在这个肉体中，可能会有让以往的艺术家感到畏缩的东西。我们只对那类难以令人接受的真相感到畏缩。面对碧姬·芭铎(Brigitte Bardot)[2]如花的美貌，肖像画家不需要有任何畏缩，除非他是一个不正常的人。因此，尽管我们可以描写他是如何塑造她的，但“果决”在这里肯定不是一个恰当的词。不过，在那种以无情的、冷漠的方式描绘对象的肖像画中，同样既谈不上需要也谈不上不需要畏缩，比如，在塞尚夫人像中，这个女人被处理成复杂的几何平面。“毫不畏缩地”这个副词在一个例子中是合逻辑的，在另一个例子中，却是不合逻辑的，单凭这一点，便足以显出这两位艺术家看待这两个女人的艺术眼光是如何的不同。伦勃朗就像男人看女人那样来看她。他刻画过非常多的东西——剥了皮的动物尸体，人的尸体，又病又瞎的老人，令人怜悯的种种对象——对此可能感到畏缩的，是敏感的人以及无法对这些东西保持距离的人，如屠夫、解剖学家、老年病学家或佛教徒。伦勃朗毫不畏缩地逐一刻画这些东西，标志着他作为一个人而具有的深沉人性以及天主教的怜悯。我们几乎可以断定，他选择了他必须毫不畏缩地加以刻画的东西，以表现这一怜悯和这一人性。

---

① 肯尼斯·克拉克(1903—1983年)，英国艺术史家，曾任伦敦国家美术馆馆长。——译者注

② 碧姬·芭铎，1934年生于巴黎，法国著名女影星。——译者注

他刻画动物尸体的方式，和屠夫刻画或期待别人去刻画这些东西的方式全然不同；从他刻画的人的尸体中，解剖学家不会学到什么东西；他画解剖课，但这些画本身并不是解剖课。在亨德丽吉这个例子中，令人畏缩的是肉体衰老和损耗的迹象。一个人可能以羞辱性的方式画一个中年女人，却不可能以毫不畏缩的方式（黛安娜·阿卜斯的摄影作品在这个意义上是毫不畏缩的），道理很简单，一心羞辱别人的人不是一个畏缩的人：他画皱褶、皱纹和下垂的乳房，是为了让她看起来像个丑老婆子，他故意强调它们。但伦勃朗并没有强调它们，他任其自然，因为它们是他所爱女人的一部分。而那个带着这些衰老印迹的女人，却是拔示巴，一个美得足够引诱一位国王为了占有她而犯谋杀罪的女人。这就是这一作品的隐喻所在：将一个普普通通、矮矮胖胖的阿姆斯特丹女人表现为国王眼中的尤物，不能不说是一种爱的表达，正如将一个普普通通、矮矮胖胖的阿姆斯特丹女人表现为一个普普通通、矮矮胖胖的阿姆斯特丹女人，差不多只能说是一种轻蔑（何不任其自然）。与此形成绝佳类比的是，让一具尸体摆出曼泰尼亚（Andrea Mantegna）[①]画笔下的耶稣的姿势——曼泰尼亚画的耶稣独具特色，只要以这种方式来表现人体，观看者就脱不开曼泰尼亚式的透视视角。因此，该画一定表现了无边的仁慈、救赎的真理以及圣爱的力量。作为一个独立的传记事实，我们知道伦勃朗爱亨德丽吉，塞尚对他的妻子有一种普罗旺斯式的激情。然而，这些画作本身表现了什么，却与以上知识无关。亨德丽吉作为女性肉体得到了呈现，而塞尚夫人的形象显然并非如此。我们无法将塞尚夫人的形象与青春、衰老这些谓词联系起来，也无法谈及

① 安德里亚·曼泰尼亚（约1431—1506年），意大利文艺复兴画家。丹托所指的应为曼泰尼亚创作于1500年左右的油画《死去的基督》，现藏于米兰布莱拉画廊（Galleria Brera）。该画中表现的耶稣，头冲里，脚冲外，与水平面垂直，整个躯体被最大程度地缩短了。以类似透视视角著称的，还有乌切洛（Paolo Uccelo，1397—1475年）所绘的木板油画《圣罗马诺之战》（约1450年）。乌切洛和曼泰尼亚均着迷于研究透视法。——译者注

她的性格、性情或内心活动。

塞尚的另一个创作主题是玩纸牌的人，我们可以把塞尚夫人像放到那个系列中去考虑。对于一只几何化的眼睛来说，这是一个奇怪的主题。纸牌是一种令人兴奋的游戏，常常带有赌博性质，人们可以耍手腕，也可以行奸使诈。赌台隐喻着某种类型的生活，摊牌则隐喻着揭示真相的那一刻。在卡拉瓦乔的画中，马太坐在一群赌牌老手中间[①]。杨·斯腾画了一群胡作非为的玩牌者，一手抓着酒杯或女人的乳房，一手甩出一张王牌。他画的玩牌者是放荡而快乐的。然而，塞尚的玩牌者却不属于上述任何一种：他们看上去活像穿着外套、戴着毡帽的茄子；他们没有任何心理学成分，没有内心活动——这些画不可能是“对人类性格的丰富探索”。圣维克托山也比这些玩纸牌者多几分生气。我们知道，塞尚曾用蜡制水果来画静物；按照这一逻辑，他一定是用服装模特来画玩牌者。这也难怪罗杰·弗莱会把这种心理内容的缺乏看做纯绘画的积极特性，在他看来，塞尚是艺术家的典范。因此，他禁不住哀叹伦勃朗的画被心理学玷污了，甚至说，假如伦勃朗能克制他对小说的心理依恋，把画画得更纯一点，本来可以是一个更好的画家的。而我想说的是，这里的区别仅仅是隐喻和隐喻的不同，塞尚的画一点也不比伦勃朗的画更少具有表现性。

在小说中也能发现完全同样的形式和内容之间的联系，发现完全相同的风格问题。海明威的小说人物看起来像塞尚的玩牌者，单纯的，几何式的，描写他们的语言是一种简单的陈述句，他们不可能是别的什么样子。与此相反，普鲁斯特多用长句子和词形变化以及相互对立的性质，而这是和他试图表现的人物相一致的，他笔下的人物有着微妙、细腻、复杂并经常是神经质的内心活动，每一个动作都饱含着意义（叙

---

① 丹托所指应为卡拉瓦乔的《圣马太蒙召》，1599—1600年，布面油画，322×340厘米，罗马圣路易奇·德·弗朗西斯教堂藏。——译者注

事者的姐妹，她们拐弯抹角地恭维斯万的那段对话，是普鲁斯特风格的一个典型代表）。试想，用海明威的语言来写普鲁斯特式的忌妒会是怎样。或想想詹姆士(Henry James)①质密如胶的散文体如何完美地体现了他所致力于研究的情感领域，在那个领域，个体人物或多或少是一些浓缩的点。在小说《尴尬的年代》中，他完美地意识到这一点，他写道："人们不约而同地涌入布鲁金海姆女士的画室，主要不为别的，而是为了感受彼此间的共鸣。"詹姆士笔下所有的人物都以共鸣的形式进行交流，这一点可以从他的文章看出来。试想，要是用拉伯雷式的句法、约翰逊式的对称或莎士比亚式的浮夸来完成这种交流，将会如何。不过，举出更多更复杂的例子，也不会使我们有更多收获了。对哲学重要的观点是，当再现方式与再现对象产生关联时，表现概念便可还原为隐喻概念。

从词源学上说，风格一词来源于拉丁词 stilus——有尖端的书写工具——它所具有的书写用途使它有幸与同族词 stimulus(尖端、尖棒)和 instigare(刺，戳)区别开来。实际上，它的形状以及它不那么高贵的用途，使得如今那些顽皮淘气的文字学幻想家们从其隐义中获得了性的欢悦。无论如何，stilus 作为一种再现的工具，是我们所感兴趣的，除此之外，它的一个有趣的特性在于，当它划过平面时，会留下自己的某种痕迹。我的意思是说，不同种类的 stilus，划出的线也具有不同的触觉特征：铅笔划在纸上的线条是锯齿状的，蜡笔划在石头上的线条是颗粒状的，雕刀在刻出毛皮状线条的同时留下了金属的碎屑，笔刷留下的线条是斑驳多变的，小木棍在黏性颜料上留下的线条是搅拌状的，而用小木棍将颜料猛力甩下来，形成的线条是飞溅性的。看起来似乎是，

① 亨利·詹姆士(1843—1916 年)，美国作家，其兄长为心理学家兼哲学家威廉·詹姆士(William James，1842—1910 年)。——译者注

不管再现的对象是什么，用于再现的工具在再现的过程中会留下自己的印迹，因此，一双老练的眼睛不仅知道它所再现的是什么，还知道这一切是怎样完成的。

我们或许应该将风格一词留给这个"怎样"，所谓风格，就是从一个再现品中减去了再现内容后剩下的——这一算法的合法性，是由凝结在我们语言用法中的风格与题材之间的对立来保障的。在实际的操作中，我想很难将风格与题材分开，因为它们同时出现在一次创作冲动中。中国人的毛笔在画成一个形象之前，是不离开纸的，因此，要想实现这一神技，中国人不得不将自己限制在某些形象上：鱼、树叶、竹节，如此等等。但是，这种一挥而就的神技用在"最后的审判"或"屠杀男婴"这些题材上却是一种浪费，一种歪曲，那些题材只能委托给不同的stilus、不同的风格去实现。在中国人看来，题材不过为炫耀风格提供了机会，但这不过是关注点有所不同而已。问题的要点在于，相同的题材可以有不同的风格体现，近似的手段可以造就不同的风格。另一方面，在单一的风格传统中，宽泛地说，stilus 不仅会留下自己的痕迹，而且还会留下操纵它的手的痕迹，于是，风格便成了和笔迹有关的问题，伦勃朗的线条就成了他的签名。在创作完第一件《圣母怜子像》后，米开朗基罗就再也没有为第二件作品签名，既然只有他的手能做得出这样的作品，签名也就不必要了。于是我们被顺理成章地引向了布封"风格即其人"的深刻洞见：风格就是人再现世界的方式，从中减去世界，再把人神奇地看做"道"成肉身。但我们现在拓宽了风格这个概念，使它成为 stilus 的一个借喻。

在我详细论述过的三个概念中，修辞概念侧重再现品与观众之间的关系，风格概念侧重再现品和制造再现品的人之间的关系，在以上两种情况中——正如在表现概念中——再现品的属性并不渗透到内容中。这些属性可称之为风格，正是靠了它们，艺术家不仅再现世界，而且还表现了自己，将自己置入和再现内容的关系中表现自己。我们要

想在现实中认识到这一点，只能靠一种残忍却有必要的抽象，将风格从题材中割裂开来。我试图加以解剖的，正是这一关系。如果我们能对诵诗人伊安稍事思考，并以我们自己的风格从诵诗转向哲学，那么我们或许能获得一个良好的开端。

伊安是一个解释型的艺术家，他独一无二的天赋是朗诵荷马。这种独一无二性，既可以理解为超凡出众，也可以理解为本领单一，因为他无法以同等的感染力和说服力去吟诵其他的诗人——这一事实让伊安这个并不聪明的人感到困惑不已。我们或许可以拿他和一个钢琴师相比较，这个琴师以演绎巴赫出名，对演绎福列（Gabriel Urbain Fauré）[①]或阿本・伯格（Alban Berg）[②]却并不在行。苏格拉底解释说，这是因为伊安缺乏“知识或技艺”，尽管作为一种补偿，某种外来力量鼓舞和“占有”了他，用苏格拉底著名的话来说，犹如一块磁石将自身的力量传递给铁环，这股力量也传递给了他，再由他传递给别人。实际上，伊安的确拥有伟大的演说力，如磁石般吸引着听众。他就靠这个混饭吃，我猜想，出于某种愚蠢的理由，他希望自己最终能朗诵好每一位诗人，就像一位天才的喜剧演员，既希望演好哈姆雷特，又希望演好李尔王，并为他为何不能这样做而感到奇怪。然而，苏格拉底所谓缺乏知识和技艺，正是指没有能力将某种技艺普遍化。

无疑，类似这种普遍化，正是“知识或技艺”的标志。小孩子有时会说，他能读一本书，却不能读其他的书。很明显，他实际上不会读书；可能经常有人为他读某本书，于是他熟记在心，自己捧着书时便能背诵出来，他或许没有意识到，无论从外表上看这多么像是在读书，却根本不是读书。会读书，意味着会读用同一种语言写成的任何一本书，尽管不一定理解得同样深入——然而，理解比阅读更依赖于知识。又或者，某

① 福列（1845—1924 年），法国作曲家。——译者注

② 阿本・伯格（1885—1935 年），奥地利作曲家。——译者注

人能在钢琴上敲出某个曲调，但是，会弹钢琴意味着能在钢琴上弹出任何东西，尽管其好坏要受灵巧度和深度的限制。类似的情况在绘画中也同样存在：会画画，意味着会画所有能被画的东西，尽管画狮子不一定像德拉克洛瓦，画裸体不一定像布歇。在这个意义上，伊安的确拥有“知识或技艺”，他能朗诵任何可被朗诵的东西；他的抱怨在于，自己不能像朗诵荷马那样以同样的高水平去朗诵其他的诗。问题在于，是否存在着能与阅读、演奏、绘画或朗诵相比较的知识或技艺，凭借它们人们便可以万事精通。将伊安的表演和他自己的其他表演以及其他诵诗人对荷马的表演区分开来的东西，有可能通过知识或技艺来获得吗？假如存在这样的东西，那么伊安一定能学习它，或者，我们也能学习它，并做得和伊安一样好。知识或技艺恰好是被人们称为天赋的东西的对立面，从逻辑上来说，天赋是那种只能被赋予的东西，假如我们可以从其他的途径获得它，天赋也就不是天赋了。苏格拉底当然不是想否认存在着这种意义上的天赋。我们可以把他的问题概括为，从逻辑上来说，某种实际的“天赋”，也即做某类事的能力，是否一定是由老天赋予的，是否无法从知识、从传授和学习而获得。如果答案是否定的，那么我们也就不用看老天爷的脸色行事了。任何人只要接受合适的教育，就能成为鲁宾斯坦、伯恩哈特或伊安，唯一的区别在于，他不仅能做得和他们同样好，而且还能依赖于知识来做这件事，不必像可怜的伊安那样借助于某种外来的力量。“知识或技艺”暗含着一种激进的平等主义，它克服了康德所谓“自然这个吝啬的后妈”的不公正。如果知识对我们是敞开的，艺术家和诗人就不必通过撞大运的方式产生。

苏格拉底的立场不难引起我们的共鸣。在苏格拉底所属的文化中，人们公认诗人是道德的教师，苏格拉底不仅在这一点上狡猾地攻击了诗人，而且还表明，他们作为优秀诗人的立足点是空虚的，因为他们实际上并不具有知识或技艺，缺乏知识的人去做教师岂不是很奇怪吗，他们有什么资格去教导别人？为什么不能说一个鼻子奇大的人也是有

天赋的？然而，苏格拉底已通过一套严格的辩证法，对道德权威或专家提出了全盘的挑战。在《欧绪弗洛篇》中，苏格拉底问，善被定义为诸神所喜爱的东西，那么，究竟是因为他们的喜爱使它变成善的，还是因为它是善的所以他们喜爱。如果是前者，那么，诸神对于何为我们所喜爱者究竟比我们自己多出了哪些权威？如果是后者，设若这里的问题和技艺或知识有关，那么，有一种知识，为诸神所拥有而为我们所缺乏，但从原则上来说，我们也可以获得这一知识，从而和诸神做得同样好。无论哪种情况，我们最终都可以放弃诸神的道德教导。同样，在《理想国》中，他试图表明，公正不是可以被专家掌握的东西（我们在什么意义上说某人是公正的人）。因此，苏格拉底的核心思想是，你能知道的东西，在原则上别人也能知道，因此，假如某种东西原则上不能被任何人知道，那么这就不是知识。好吧，或许伊安所知道的东西不是知识。或许那是他无可逃避的天赋。无论怎样，这里都存在着一个深刻的区别——假设这一区别主要是知识上的——伊安和他自己的表演之间的关系，不同于伊安和他人的表演的关系，他人的那些表演是凭知识达到的，却和伊安的表演差相仿佛。正是在这两种关系的差异中，我打算为风格和样式的差异寻找依据。风格是一种天赋；样式却可以被学习。尽管从外观来看，这二者并没有显著的区别。

我曾在其他场合对基本和非基本行为、基本和非基本认知的差别进行了较为深入的探讨。大略说来，其差别是这样的。假如某人通过他所知道的其他东西而间接知道了某事，那么这就是非基本认知。假如某人做了某种不同于 a 的事而间接做成了 a，那么这就是非基本行为。因此，从定义上来说，不经过其他认知和行为中介的才是基本认知和基本行为。很难确定，某种能以基本方式完成的事情，也可以用非基本方式完成，反过来说也一样；对于认知，情况也差不多。伽利略说，上帝知道的东西，我们也能知道，但是，上帝凭直觉直接知道，而我们在多数情况下却不得不依靠推理。因此，上帝知道遥远星球上的气温，犹如

我们知道自己在疼。尽管我们需要付出努力，还要有工具做中介，但我们最终能够知道上帝知道的东西。这就是伽利略的知识信念。照此推理，上帝做的每样事情都必须是直接的：上帝每一个行为都必须是基本行为。虽说只要我们掌握必要的技术，便可能怀着类似的实践信念，行上帝所行之事。从原则上来说，我们既能知道也能做任何能被知道也能被做的事，这种想法或许与苏格拉底心目中的知识或技艺相差不远。没有知识或技艺，伊安也能成就其事；在上述意义上，他所施行的是一种基本行为。不过，我们不能由此推出，他所做的事不能以非基本行为来完成——其前提是，假如知识或技艺的中介是存在的。因此，当我说到风格时，我所想的是不需要技艺或知识的中介便能完成的东西。这就是“风格即其人”所可能有的含义。[他有这种风格]不是凭借其他的东西，他就是这样的人。我们在风格和样式之间划分了一道带有歧视意味的界限。风格，由基本行为完成；样式，由非基本行为完成。毫无疑问，在本章行将结束时，我们有必要问问为什么。我相信，对这个问题的回答，寄寓着某种深刻的人性，我猜，在这个回答中，还寄寓着区分艺术和非艺术的可能。

两件物品外观一致，其一为艺术品，其二为非艺术品，我们已逐渐习惯于面对这种可能性。我们之前假设，这两件物品的区别在于产生它们的模式有所不同，现在，我们可以提出一个更有魅力的假设，归根到底，它们之间的区别在于，前者是以基本的方式产生的，后者是以“知识或技艺”为中介而产生的。当然，没有任何一种艺术离得开知识、技能和训练。成为一个大师，不言自明地包含着与技艺的联系。首先得会画画或演奏，才谈得上风格问题，那些被确认与风格有关的性质才成为重要的东西。当我提到基本和非基本行为时，我所想到的就是这些问题。我相信，一位绘画大师能以伦勃朗的风格作画——伦勃朗所能做到的一切，在原则上都可以作为知识或技艺为他人所掌握，因此，他

画出那种风格，实际上是以知识或技艺为基础的。同理，一种表演或一个再现品，其任何一组属性，也都可以做如此处理。它们是否事关风格，事关 l'homme même（人本身），取决于它们是否依凭知识或技艺。摆在我们面前的问题是，假如它们的确是凭知识或技艺而取得的，事情会发生什么改变；或者，就对象本身而言，就其作为摹仿品、作为风格或别的什么来加以判定，事情不会发生什么改变。这个问题的重要性，可以从道德判断领域中类似问题的重要性见出。

亚里士多德首次对做有节制的事情和做有节制的人进行了细微的区分，他论证说，某种由人物性格产生的行为具有一种真正的道德品质，而不仅限于满足"有节制的"这一标准。比如说，某人将有节制的人所应当做的事列为清单，仅仅因为它们被列在清单上就一一照做，我们不能说这种人是有节制的人。列清单的这种行为，在人和人向往的品质之间拉开了距离；拥有一张清单，并不等于成为那样的人。同样的道理适用于各种不同的道德品质：善良、机智或慎思——成为善良、机智或慎思的人，并不等于对着一张清单去做好事。这不仅意味着，存在着不以清单为中介的可能，而且还意味着，不存在一览无余的清单，不存在有限的行为集合——每一种善行都在清单上，不在清单上的就不是善行，事情不是这样的。成为一个善人，就是成为一个有创造力的人，他有能力在新情况下做出人人认可的善事。一个有道德的人，是一个有直觉的人，他有能力做出正确的判断，在前所未遇的处境中举止合宜。道德能力几乎类似于语言能力，拥有语言能力的标志，在于能够制造和理解新的句子。不是说掌握了一系列语句，就说明一个人拥有语言能力；不是说掌握了一系列正确行为的清单，就能拥有道德。在《理想国》中，苏格拉底发现，对于日常生活中不那么紧要的事情，"把它们订成法律是不明智的，把它们订成条款写在纸上，也是不会持久的"①。

① 语出自柏拉图《理想国》第4卷，苏格拉底和阿得曼托斯的对话。——译者注

苏格拉底通过举例来教诲别人，但他这样做，最终是为了引导判断力的发展，使得拥有这种判断力的人能够穿越道德和法律的未成形地带。“例子乃悟性之习步车”，康德如是写道——区分从原则出发的行为和仅仅是遵守原则的行为，是康德道德大厦的基石——康德在《纯粹理性批判》一个故作幽默的脚注中如是写道：

> 缺乏判断力乃通常所称之愚昧，实无术补救此缺陷。至天资迟钝及气小之人，若其所缺乏者，仅为适当程度之悟性……则勤勉好学自能助长之，且有成为博学多识之士者。但此类人士通常所缺乏者仍为判断力，故常遇有博学之士在应用其科学知识时，显露其原有之缺点。此实绝不能补救之者也。[①]

判断力的这一概念与康德所谓“趣味官能”有某些共同之处。趣味并不简单地等于以有品位的方式安排事物，因为，某个没有品位的人，很可能只因为掌握了一堆规则或一本通俗指南，就碰巧对事物做出了有品位的安排。事实上，使用一本××指南，不仅不构成趣味的实践，而且还充分暴露了使用者的没品位。据说，某些人有显著的民族趣味，而且这种趣味已经仪式化为深层的行为模式，但也正因为如此，当面对与他们先前学到的东西相抵牾的环境时，这些人便会丧失审美辨别力。因此，与机智或康德所谓的判断力情况相似，关于趣味之养成的知识或技艺是不存在的。倒是可能存在这样一种知识或技艺，但凡与之保持一致，人们就能有品位地做某些事情——所谓有品位，也即被某个真正有品位的人判定为有品位。但是，这样一种知识

① 语出自康德《纯粹理性批判》“先验分析论”之第二卷“原理分析论”导言。参蓝公武先生译文。——译者注

或技艺，与真正有品位的人所用到的知识或技艺（假如他用知识和技艺的话），是截然不同的。

最后我想说，在美的艺术里，情况也是类似的。人们指控巴赫有一台神秘的赋格写作机，这台机器能像生产香肠那样生产赋格。在某种意义上，为这台机器申请专利是徒劳无益的。这台机器就像一只会下金蛋的鹅，现在，任何人都能用它生产自己所需要的赋格。这么想并没有错，但完全无趣。有趣的并不是提供证据说这种机器不存在也不可能存在，而是，假定它存在，我们和它所生产的赋格的关系，也必然完全不同于巴赫和它们的关系。这种机械赋格从逻辑上来说必然是没有风格的，因为，它缺少那种无中介的关系——所谓的中介，也即规则、清单或编码，赋格写作机正是这类事物的体现。任何人都可以制作一条涂颜色的领带，和毕加索的那条分毫不差；尽管它像极了毕加索的风格，但它终究是没有风格的。毕加索一次对卡恩威勒开玩笑说，他现在是一个有钱人了，因为他把自己画吉他的特许证卖掉了。

有一条艺术指南正巧给出了我试图讨论的重点：复制和照抄一件现成的作品。不妨假设复制品保持了原作的风格。从逻辑上来说，复制品是无风格的——它显示某种风格，但并不拥有某种风格——而这只能归咎于产生它的公式。两样东西彼此相似，有同样的风格，这当然是可能的。大卫·皮尔士告诉我，J. L. 奥斯汀即兴授课，但每次授课的内容却是相同的——这绝不是在重复自己。艺术家莱因哈特（Adolph Dietrich Friedrich Reinhardt）[1]画的黑方块彼此之间很相似，它们来自同一种冲动，却并不是在复制自己，它们和艺术家本人的关系

① 莱因哈特（1913—1967年），也称 Ad Reinhardt，美国抽象表现主义和极少主义画家。——译者注

也是各不相同的。莫兰迪(Giorgio Morandi)[①]画的瓶瓶罐罐,看起来或在想象中看起来是彼此相似的;它们有共同的艺术来源,彼此的相似使它们构成了一个风格的整体。我们或许可以比照夏加尔(Marc Chagall)[②]——夏加尔以前或许是有风格的,现在却只有样式了——人们经常指责他自我抄袭,或说得好听一点,自我重复——尽管相比于莫兰迪或莱因哈特,他的画作之间的相似性会更少。于是我们会问,为什么这种重复被人们认为是危及艺术家和作品地位的,为什么它会剥夺作品的风格。

我的确想回到"风格即其人"的直觉上。一个人尽管有种种外在的、瞬息变化的品性,风格至少包含的是他的本质特性。因此,风格和时尚形成了一个对比,时尚从定义上来说就是短暂的、瞬息变化的,同样,在风格和式样之间,也形成了一个对比,式样看似风格,却实际上与人本身隔着一条鸿沟,知识或技艺的功用,正在于搭建桥梁以跨越这一鸿沟。因此,当某人用伦勃朗风格画画时,他采取的是一种样式,至少就此而论,他并没有像伦勃朗那样活动在绘画内部。内在语言成立的合法条件,是人本身与其风格的同一:他就是他的风格;基于同一性的可传递性,从风格的角度来看,伦勃朗就是他的绘画。我将开始对这一观念进行探索,但这么做的风险也很大,因为我们需要的论据属于另一个话题,眼下我们只能间接地涉及它。

究竟什么是"人本身"? 我曾提出一个理论,大体是说,人是一个再现系统,是看世界的方式,是道成肉身的再现品。显然,任何这类理论,无论在哲学上多有趣,最终还是经验性的,不过,我所依赖的概念证据类型,是在内涵性领域中出现的特定现象。为此,我曾试图证明,对于"m 相信 s"这类典型的心理语句来说,其成真条件是 m 必须置身于语

① 乔治·莫兰迪(1890—1964 年),意大利现代画家。——译者注

② 夏加尔(1887—1985 年),俄裔法国现代画家。——译者注

句 s 所图解的语句状态中，若 s 所图解的语句状态为真，则该信念也为真。有两大证据可以支持语句状态理论。第一个证据来自语言心理学，在这个领域中，有人曾论证说，如果特定的人类基本能力是可以理解的，就得假设有思想语言存在；思想具有语句的结构，是任何一种推理活动得以发生的前提，也是下列现象得以产生的前提：知识（得到辩护的信念）和行为（得到辩护的活动）。诸心意状态之间的联结，必须同时是因果和逻辑的。另一个证据来自弗洛伊德。《日常生活的心理病理学》所描述的那些特定的联想类型，是以双关语和谐音字为基础的；某些类型的梦是无意识思想的双关语变形。只有当思想不仅包含词语，而且还包含说一个词语时的听觉印象，这种谐音双关才可能出现。弗洛伊德当然也关注过视觉性的双关。我主张人是一种再现系统，不过，至于这系统是词语系统、图画系统，还是两者兼而有之（这看起来更可能），那倒还在其次。我的观点简括起来，是对皮尔士命题的一个扩展，这个命题是"人是他的语言的总和，因为人是一个符号"。就弗洛伊德现象而论，我们被迫遭遇了再现品的某些属性，它超出了再现品属性本身：要想解释清一个人的思想结构，我们就不仅得考虑他再现了什么，还得考虑他是怎样进行再现的。再现事物的方式，正是我心中所想的风格。如果说一个人是一套再现系统，那么，他的风格就是这些再现的风格。人的风格，用叔本华优美的语言来说，是"灵魂的面相"。尤其对于艺术，我想说，风格一词是指内在再现系统的外在面相。我们当然也会谈论一个时代或一种文化的风格，但这最终会将我们引向一种共享的再现模式，它定义了哪些东西属于某一个时代。如上所述，时代和人的概念结构是非常相似的，我们可以说某个时代有内在和外在两个方面，时代的外观是向历史学家开放的，而时代的内在性却属于那些生活在该时代的人，这特别像是把人分成内在和外在两个方面。不过在这里我将主要讨论个体的情况，对于时代和人之间的相似性，以后有机会再详加论述。

假如这种风格概念是有价值的，那么我们便能将它和前面讨论的那种缺乏知识或技艺中介的关系类型联系起来。这种类比可能依然是牵强的，这种理论也可能是完全思辨性的。虽说如此，且让我们还是回到信念这一概念。某人相信 s，意味着他相信 s 为真。语言实践中的一个佐证是，人们通常并不说他们相信 s；他们直接行动起来，仿佛 s 就是真的，世界就是那个样子的。我们的实践指向的是世界而不是信念，我们觉得，我们不是在表露自己，而仿佛是在描述实在本身。无论如何，这种分析或许有助于说明，在信念的自承(avowal)和归属(ascription)之间存在的那个众所周知的不对称。我没法不自相矛盾地说，我相信 s，但 s 是假的，但我可以说另一个人相信 s，但 s 是假的。我可以对别人指出他的信念，但就他自己而言，当他表达自己的信念时，不是指向他自己，而是指向世界。信念对于持有信念的人是透明的；他通过信念阅读世界，却并不阅读这些信念。然而他的信念对于别人来说是不透明的：别人并不通过这些信念来阅读世界；别人“阅读”的是信念。就此而论，我的信念对于我是不可见的，除非某种东西让它们变得可见，使我能从外部来看它们。这种情况通常发生在信念与世界的运行脱节，意外事故迫使我从熟悉的对象返回到我自身时。这么看来，我的信念的结构，类似于意识本身的结构，如大现象学家们所见，意识作为意识的对象，和外在世界作为意识的对象，是大不相同的。意识是关于意识对象的，在此意义上，我们只能说，意识不是关于意识本身的，或者说，意识是关于意识本身的，但这是另一种意义上的“关于”——萨特在讨论 conscience de soi(关于自我的意识)和 conscience de x(关于 x 的意识，x 是一个对象)时，曾断断续续地揭示过这一点。

换言之，我作为意识，并不是从外部来看我自己。我是他人的对象，但不是我自己的对象，当我成为自己的对象时，那就是另一种情况了；当“我”成为可见的东西时，我就不是我了，至少不是那个内部的我。这大体上是正确的，但要从人作为再现品的化身的角度来看：我再现

的是世界，而不是我对世界的再现。用叔本华的面相学术语来说，我的面孔对于他人是可见的，对于自己却不是，我无法从内部确定镜子中的那张面孔是我的面孔。要做出一种巨大的努力，才能对我所再现的东西形成一种特定的意识，同时还需要进行一系列复杂的识别活动，以确认这些再现是属于我的。我猜，正因为这种识别过程十分复杂，才使得精神分析学在哲学上如此复杂。

无论如何，在我看来，我们所说的风格，就是人作为一种再现品所具有的特征，这种特征是以面相学的方式，从外部观察到的。知识或技艺只能针对样式而不能针对风格，其原因在于，再现品的外在方面，对于持有它们的人来说，通常是不可见的：他通过它们来看世界，而不是去看它们。他所持有的再现品的特征，是给别人而不是给他自己看的，这种外在化恰好是以知识或技艺为前提的——外在化意味着，这些再现品的特征不是他的风格。只有直接、天然地表现出来的再现品特征才能成为一种风格。对于作为一种客体来看待的时代来说，道理也是相似的。只有对于站在外面观看的历史学家来说，才存在所谓的时代；对于生活在那个时代的人来说，时代就是他生活的方式。只有被问及当时的生活究竟如何时，人们才可能采取历史学家的视角，从外部来回答问题。从内部出发不可能给出任何答案——事情就是那样的，仅此而已。因此，如果人们能给出令历史学家满意的答案，这说明他们所经历的时代已暴露出了它的外在方面，在某种意义上可以说，这个时代已经终结了。

因此，艺术中最有趣也最本质的东西，是艺术家天然具有的让我们看到他看世界的方式的能力——我们看到的不仅是世界（就好像绘画是一扇窗），而且是艺术家给出的世界。说到底，我们并不像从小孔中偷窥的窥淫癖者那样，只看到岩石上坐着的裸女而已。通过一种神奇地镶嵌在作品中的再现，注视着她的眼光是充满爱意的，而我们正是以这种方式来看她的。我们并不是像伦勃朗那样来看她，因为他仅仅用

爱的眼光来看她。作品的伟大，在于由作品加以物质化的再现的伟大。如果说风格即其人，那么，伟大的风格就是伟大的人。

风格的结构类似于人格的结构。学会辨别一种风格，并不仅仅是在做一种分类学的练习。学会辨别一种风格，就像学会辨别一个人的触摸或一个人的性格。确定一件作品的作者，其复杂性类似于确定某个行为是否由某人做出。我们不得不问，这是否符合他一贯的性格，是否能和他的其他作品相吻合。这种符合迥然不同于形式化的符合。符合概念在这里的意思，类似于我们说一块地毯与屋里其他陈设品不搭调，或某个碟子不适合于某餐饭的搭配，或某个人一反其懦弱的常态。这里涉及的是趣味上的符合，对此，是无法进行公式化的还原的。这种行为无疑是受理性节制的，但这种理性所具有的说服力，只适合那些已经具有判断力或趣味的人。

布里洛包装盒最初进入艺术世界时，就像意大利即兴喜剧中的人物走进斯特劳斯歌剧中的阿里阿德涅之岛[①]那样，是一个不和谐的音符。这看起来就像是发生了一场革命，或提出了一个滑稽的要求，与其说这一革命颠覆了艺术作品组成的社会，不如说它在这一社会中普及了选举权，要求低贱的物体和高贵的物体享有平等的权利。我们在一瞬间眩晕了，以为只要同意了这个要求，艺术世界就会变得一钱不值；让如此下三滥的东西登入艺术的殿堂，简直连谈都不要谈。但我们紧接着发现，我们混淆了艺术品——“布里洛包装盒”——和它在商业现实中的粗俗的副本。这一作品用了一个仓促的隐喻来为自己的艺术地位做辩护：布里洛-包装盒-作为-艺术-作品。这一寻常事物的变容，到头来并没有改变艺术世界中的任何东西。它仅仅是让人们意识到了

① 也即克里特岛。在古希腊神话中，阿里阿德涅(Ariadne)是克里特岛国王米诺斯的女儿，曾帮助英雄忒修斯逃出迷宫。——译者注

艺术的结构，毫无疑问，在那一隐喻成为现实的可能之前，这一艺术结构尚需一定时间的历史发展。一旦这种可能性成为了现实，类似布里洛包装盒这样的东西就是不可避免的，同时也是毫无意义的。其不可避免之处在于，不管是用它还是用别的什么东西，我们都不得不摆出某个姿态。其无意义的地方在于，一旦我们能造出这样的东西，也就没有理由再去制造同样的东西。

不过，我是作为一个哲学家来发言的，我把上述姿态理解为一种哲学行为。作为一件艺术品，布里洛包装盒不仅坚持自己具有令人惊讶的隐喻属性，而且还做了艺术品通常所做的事情——它不仅将某种看世界的方式以外在化的方式呈现了出来，而且还对特定文化时期的内在本质进行了表现，并且为我们的国王们提供了一面反省良心的镜子。

术语对照表

A

about 关于，关涉

aboutness“关于”

Abstract Expressionism 抽象表现主义

action 行为

action theory 行为理论

aesthetic appreciation 审美欣赏

aesthetic interest 审美兴趣

aesthetic predicate 审美谓词

aesthetic property 审美特性

aesthetic response 审美反应

aesthetic sense 审美感觉

allusive quotation 间接引语，引经据典

ambiguity 多义性，歧义

amplification of the unit 局部放大

analysis 分析

appearance 外观，显现

appreciation 欣赏

artistic identification 艺术识别，艺术认同

artistic theories 艺术理论

artworld 艺术世界，艺术界

artworlder 艺术界人士

attenuation 单薄

B

basic action 基本行为

basic cognition 基本认知

bearer 承担者

beauty 美

boundary 边界，界限

bound variable 约束变量

Brillo Box 布里洛包装盒

brushstroke 笔触

brushstroke painting 大笔触绘画

Buddhism 佛教

C

cantabile 如歌的

carburetor 化油器

causal thesis 因果论题

causation 因果,原因

character 角色,人物,性格

characterize 概括……的特征

characterization 概括

chiaroscuro 明暗法

coextensive 有相同外延的

cognition 认知

commercial art 商业艺术

commonplace 寻常之物;寻常的

commonplaceness 寻常性

competence 能力

composition 构图,构成

concrete poetry 具体诗歌

connotation 内涵,含义

consciousness 意识

constitutive 本质性的

constraint 限制,约束条件

contemplation 静观

content 内容

context 上下文,情境,语境

contrapositive formula 等价对换公式

convention 惯例

conversational implicature 会话隐含意

Copernican revolution 哥白尼革命

copy 复制

coreferential 有相同指称的,共指的,指向同样对象的

corner 角

counterpart 副本,对等物

Cubism 立体主义

D

deductive structure 演绎结构

definition 定义

demonstration 示例

denotation 指称

denote 指称

descriptive 描述性的

description 描绘,摹状词

designation 指号

designatum 所指

deviance 偏离(常规)

deviate sentence 非常规句

diagram 图表

diaphanization 透明化

diegysis 单纯叙事

dilemma 两难

direct discourse 直接对话

distortion 扭曲变形

drawing / sketch 图画，素描

drip 颜料滴，滴溅，滴溅法

Dumb Artist 失语艺术家

E

edge 边缘，边

element 要素，元素

embedded sentence 内嵌句

embody 化身为，体现为

emotion 情感，情绪

emotional predicate 情感谓词

empiricism 经验论

empty 空，空洞

enthymeme 省略三段论

exemplification 示例，例证

exemplify 示例，例证，使某某成为某某的样本

expression 表现，表达式，表达

expressive predicate 表现性谓词

extension 外延，广延

exterior 外在

externalize 外在化

externalization 外在体现

F

faculty of taste 品鉴能力

false 假的，错误的

family resemblance 家族相似

feature / property/ trait 性质，属性，特性，特征

forgery 赝品

form“相”，形式

formula 公式

function 函项，函数，函式

G

generalization 概括

genre(艺术)门类

genre painting 风俗画

gesture 姿态

gift 天赋

glazing 上光

H

hardcore painting 赤裸绘画

heterogeneity 异质，异种

hieroglyphic 象形文字

homogeneity 同质，同种

homogeneous population 同质群体

Hyperrealism 超级写实主义

I

idea 理念

identical 同一的

identification 识别，认同

identify 识别，等同于，认同为，认做

identity 同一性，身份

illusion 错觉

image 图像

imagination 想象

imitation 摹仿品，摹本

imitation theory 摹仿论

imperative （道德）律令

impersonation 扮演

Impressionism 印象派

impulse（创作）冲动

incarnation 道成肉身

inscription 文字

instantiation 示例，例证

institution 体制，制度

institutional theory of art 艺术体制论

intensional 内涵式的，内涵性的

intensional concept 内涵概念

intentionality 意图

intentional fallacy 意图谬误

interior 内在

interpretation 解释，阐释

internalize 内化，内在化

intuition 直觉

isomorphic 异源同构的

J

joist 桁条

judgment 判断，判断力

L

language community 语言共同体

language of thought 思想语言

l'art brut 朴态艺术

likeness/resemblance 相似性

linguistic competence 语言能力

linguistic metaphor 语言隐喻

literal falsehood 字面错误

literal identification 字面识别，字面认同

M

magic 巫术，魔法，魔力

manner 样式

Mannerism 样式主义

mark 标记，痕迹

material counterpart 物质副本

materialism 唯物主义

matter 物质，物体，材料

meaning 意义，意思

medium 媒介

mental attribute 心灵特性

mere real thing / mere thing /mere

object/ real thing 普通的实物，寻常事物，寻常之物，纯然之物，真实事物，实物

metamorphose 变形，形态的变化

metaphor 隐喻

metaphorical exemplification 隐喻式的示例

metonymy 借喻

mimesis/imitation 摹仿，摹仿品，摹本

mimetic art 摹仿型艺术

mimetic representation 摹仿型再现

mind 心灵，心智

mirror(像镜子那样)反映

mirror image 镜像

modal 模态的

modality 模态

model 模特

motif 母题，主题，题材

multiple-place predicate 多元谓词

N

name 名称

narrativity 叙事性

negative 否定性的，负面的

newspaper story 报刊故事

nexus 关联

nonextensional 没有外延的[外延为零的]

nonfiction story / nonfiction novel 非虚构小说

normative 规范性的

nothingness 虚无

novel 小说，长篇小说

O

object 物品，东西，对象，物体，客体

oblique 间接的

of 某某的

olefactory artist 嗅觉艺术家

one-place predicate 一元谓词

opacity 不透明

opaque theory 不透明论

operation 运算

operator 算子

original 原本

P

paint 颜料，颜色

parallax 视差

paraphrase 改述

pattern 理式

performance 表演

personality 个性

pictorial metaphor 图画隐喻

picture 图画，图片，图案，图像

picturing 描画
perversion(性)倒错,(性)变态
period 时代,时期
phonogram 表音符号
Photorealism 照相写实主义
physicality 物理性,物质性
plain man 头脑简单的人,常人,俗众
pleasure 快感
possibility 可能性
possible world 可能世界
power 力量,权力
pragmatics 语用学
proper name 专名
premise 前提
psychic distance 心理距离

Q

quotation 引用语,典故

R

reality 实在,现实
recognitional parity 识别性等价物
recognize 识别,辨认,辨别
refer 指涉,指
reference/Bedeutung 指称
referendum 指称对象
reflexive 反思性的
region 域
relation / relationship 关系
relational concept 关系概念
relational predicate 关系谓词
relevance 相关性,关联
repetition 重复
repleteness 饱满
replica 复制品
replicate 复制
represent 再现,代表,表象
representation 再现,再现品,表象
re-presentation 再次-出现,再次-出场
representational concept 再现性概念
representationalistic theory 再现理论
reproduce 复制,复现
response 反应
responsiveness 反应能力
rhetoric 修辞术,修辞
rotogravure 转轮印刷

S

sample/ swatch 样本,样品
scheme 程式
scumbling 渲染
self 自我
self-consciousness 自我意识
self-instantiating entity 自我示例式的实体

self-reference 自指

self-referentiality 自指性

semantic(al)语义性的

semantics 语义学

semantic relationship 语义关系

sense 意思,意义,感觉

sense of beauty 美感

sense of taste 味觉

sentential state 语句状态

set 集合

show 显示

sign 手势,记号

simile 明喻

Sinn 意义

snapshot 快照

Socialist Realism 社会主义现实主义

solidity 坚实性

species 种属

speculation 玄思

syllabary 音节文字

symbolic representation 象征性的再现

stand for 代表

still object 静物

story 故事,小说

style 风格

subject 主题,题材,主词(主语)

substance 材料,物质

surface 表面,面

syllogism 三段论

symbol 符号

T

taste 趣味,品位,口味;品

term 词汇,词,词项

text 文本

textolatry 文本崇拜

textuality 文本性

theater 剧场

title 标题

theory of art 艺术理论,艺术观

thing 东西,事物

token 标志

transfiguration 变容,嬗变,变身,变形,转变

transform 转化

transformation 形态的变化

translation 翻译

transparency theory (媒介)透明论

transvestism 易装癖

triforium [教堂]二层拱廊

trompe l'oeil 视错觉,障眼法

true 真的,正确的

truth condition 真值条件

U

ulterior reality 隐秘的实在

underdetermine 不能充分确定

V

variable 变量

value 值，价值

vehicle 载体

visual metaphor 视觉隐喻

W

wit 机智，智慧

work of art / artwork 艺术作品，艺术品

Z

Zeugganzes 工具整体

人名对照表

A

Alberti, Leon Battista 阿尔伯蒂
Altdorfer, Albrecht 阿特多尔弗
Anscombe, G. E. M. 安斯孔伯
Antoinette, Marie 玛丽·安托瓦内特
Arakawa, Shusaku 荒川修作
Ariadne 阿里阿德涅
Aristoteles 亚里士多德
Arbus, Diane 黛安娜·阿卜斯
Auden, W. H. 奥登
Audubon, John James 奥特朋
Austin, J. L. 奥斯汀

B

Bardot, Brigitte 碧姬·芭铎
Beardsley, Monroe 门罗·比尔兹利
Berkeley, George 贝克莱
Berio, Luciano 卢西阿诺·贝里奥
Berg, Alban 阿本·伯格
Berma 贝尔玛
Bernard, Emile 爱弥尔·贝尔纳
Bonnard, Pierre 皮埃尔·波纳尔
Borges, Jorge Luis 博尔赫斯
Brancusi, Constantin 布朗库西
Bruegel, Pieter, the Elder 老布鲁盖尔
Buffon 布封
Burliuk, David Davidovich 大卫·柏留克

C

Caillebotte, Gustave 古斯塔夫·卡耶波特
Canaletto 卡纳莱托

Capote, Truman 杜鲁门·卡波特

Caravaggio 卡拉瓦乔

Carnap, Rudolph 卡尔纳普

Carrol, Lewis 刘易斯·卡洛尔

Caws, Mary Ann 玛丽·安·阔斯

Cellini, Benvenuto 切利尼

Cezanne, Paul 塞尚

Chagall, Marc 夏加尔

Cioni, Nardo da 纳多·德·锡恩尼

Ch'ing Yuan 青原禅师

Clark, Kenneth 肯尼斯·克拉克

Cohen, Ted 特德·科恩

Crivelli, Carlo 卡罗·克里维利

D

Degas, Edgar 德加

De Kooning, Willem 德·库宁

Descartes, René 笛卡儿

Desnos, Robert 罗伯特·德思诺

Dickens, Charles 狄更斯

Dickie, George 乔治·迪基

Diderot, Denis 狄德罗

Dine, Jim 吉姆·戴恩

Diocletian 戴克里先

Disraeli, Benjamin 狄斯雷利

Dolci, Carlo 卡洛·道奇

Duchamp, Marcel 杜尚

Duff, John 约翰·达夫

E

Eyck, Jan van 杨·凡·艾克

Ensor, James 恩索

Euripides 欧里庇得斯

F

Fauré, Gabriel Urbain 福列

Feldman, Frayda 费莱达·费德曼

Fowler, H. W. 福勒

Francesca, Piero della 皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡

Frege, Gotlob 弗雷格

Freud, Sigmund 弗洛伊德

Fried, Michael 迈克尔·弗里德

Fromentin, Eugène 欧仁·弗罗门汀

Fry, Roger 罗杰·弗莱

G

Gainsborough, Thomas 托马斯·根兹伯罗

Galileo 伽利略

Giacometti, Alberto 贾克梅蒂

Giotto 乔托

Giorgione 乔尔乔内

Gombrich, E. H. 贡布里希

Goodman, Henry Nelson 尼尔森·古德曼

H

I

J

K

L

Loran，Erle 艾勒·洛兰

M

Mandelbaum，Maurice 毛里斯·曼德尔鲍姆

Mantegna，Andrea 安德里亚·曼泰尼亚

Masheck，Joseph 约瑟夫·马舍克

McLuhan，Herbert Marshall 麦克卢汉

Meiss，Millard 米勒德·迈斯

Michelangelo 米开朗基罗

Mill，John Stuart 约翰·穆勒

Menard，Pierre 皮埃尔·梅纳尔

Monet，Claude 莫奈

Moore，G. E. 摩尔

Moore，Henry 亨利·摩尔

Morandi，Giorgio 乔治·莫兰迪

Morris，Robert 罗伯特·莫里斯

Munakata，Shiko 栋方志功

Murillo，Bartolomé Esteban 穆里略

N

Narcissus 那喀索斯

Newman，Barnett 巴尼特·纽曼

Nietzsche，Friedrich Wilhelm 尼采

Nim Chimpsky 尼姆·猩姆斯基

O

Oldenberg，Claes 克雷斯·奥登伯格

Olsen，Regina 蕾琪娜

Orcagna，Andrea di 安德里亚·迪·欧加纳

P

Paracelsus 帕拉塞尔苏斯

Parahesios 帕拉赫修斯

Parmigianino 帕尔米贾尼诺

Pearlstein，Philip 菲利普·皮尔斯坦

Peirce，Charles Sanders 皮尔士

Peto，John 皮托

Phèdre 费德尔

Picasso，Pablo 毕加索

Piranesi，Giovanni Battista 乔万尼·皮兰内西

Plato 柏拉图

Pliny the Elder 老普林尼

Pollock，Jackson 波洛克

Pope，Alexander 蒲柏

Pound，Ezra 庞德

Poussin，Nicolas 普桑

Praxiteles 普莱克西泰勒斯

Proust，Marcel 普鲁斯特

Q

Quine，Willard 奎因

R

S

Strawson，Peter 斯特劳森

T

Tennyson，Alfred 丁尼生

Tintoretto 丁托列托

Tiresias 提瑞西阿斯

Tolstoy，Leo 托尔斯泰

Toulouse-Lautrec，Henri de 图鲁兹·劳特累克

Trollope，Anthony 安东尼·特罗洛普

V

Van Meegeren，Han 凡·米格伦

Vasari，Giorgio 瓦萨里

Velázquez，Diego 委拉斯开兹

Vermeer，Jan 维米尔

Veronese，Paolo 保罗·委罗内塞

Viollet-le-Duc 维奥莱-勒-杜克

Virgil 维吉尔

Vygotsky，Lev 维果茨基

W

Warhol，Andy 安迪·沃霍尔

Watteau，Jean-Antoine 华托

Weitz，Morris 莫里斯·魏茨

Welles，Orson 奥森·韦尔斯

Wharton，Edith 伊迪丝·沃顿

Whitehead，Alfred 怀特海

Wittgenstein，Ludwig 维特根斯坦

Wölfflin，Heinrich 沃尔夫林

Y

Yeats，William Butler 叶芝

Z

Zeuxis 宙克西斯